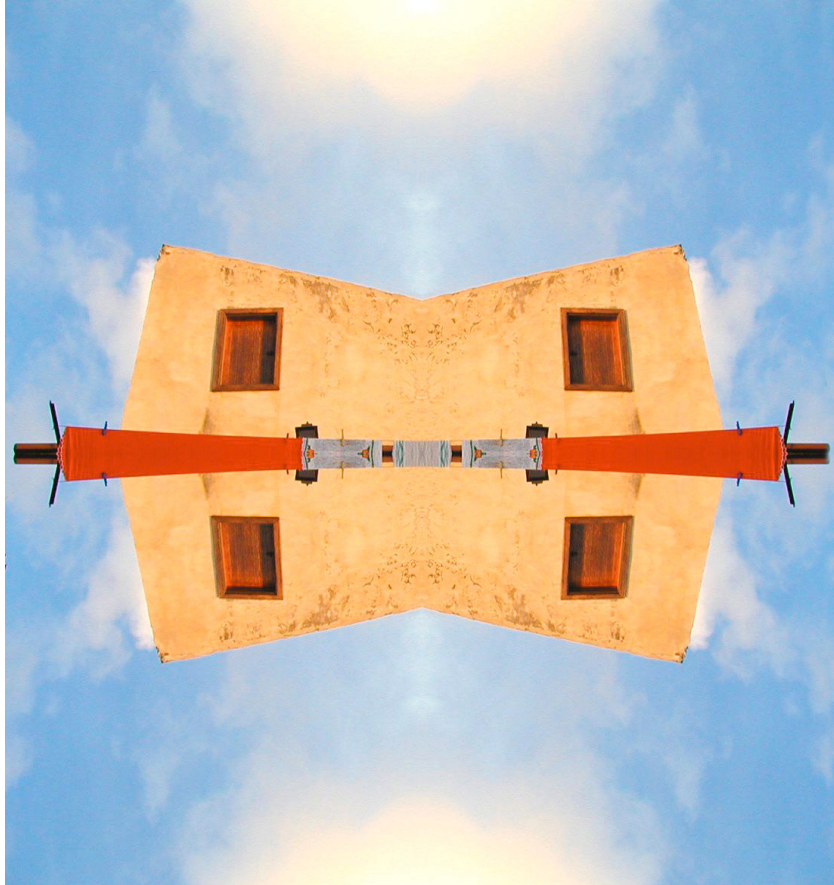


Giovanni Piana



Filosofia della musica

1991

Questo volume è stato pubblicato dall'Editore Angelo Guerini e Associati nel 1991. Si ringrazia l'Editore per la gentile autorizzazione a questa versione digitale (2005).

Copertina di G. P.

Indice

5 Introduzione

1. Breve riflessione sulla musica del secolo scorso – 2. Prospettiva semiologica e filosofia empiristica dell'esperienza – 3. Musica e linguaggio – 4. Abitudini uditive e sentimento della tonalità. Primi sviluppi critici – 5. Digressione sulla musica degli altri. Le ultime parole di Curt Sachs – 6. Ripresa delle considerazioni critiche. Inconsistenza degli argomenti convenzionalisti. Elogio dei preconcetti – 7. Tempo, senso e struttura. Il passo indietro da cui una filosofia della musica può avere inizio. Tematica della possibilità e della scelta. Fenomenologia e dialettica dell'espressione – 8. Nuova riflessione sulla musica novecentesca. L'esperienza del suono.

71 Capitolo primo

Materia

1. I due aspetti del silenzio – 2. La voce in eco – 3. I suoni senza mondo – 4. Suoni e segnali – 5. La cosa sonora – 6. Origine della voce – 7. Il suono nell'immaginazione mitica – 8. La musica e il suo significato perduto – 9. Rumori e suoni – 10. Masse sonore, suoni-oggetti e suoni inoggettivi – 11. Timbro – 12. La macchina sonora.

153 Capitolo secondo

Tempo

1. La musica, il tempo e i vissuti – 2. Nozioni della durata. Il suono come fenomeno di evenienza – 3. La forma del trascorrere e le dinamiche dell'articolazione materiale – 4. Ritmo – 5. Cenni sulla storia della parola – 6. Teoria del suono-evento – Scandire il tempo – 8. Temporalità del flus-

so e temporalità del cammino – 9. Schema – 10. Schematizzazione temporale e forma dell'accadere – 11. Il ritmo sta tra lo schema e l'evento.

207 Capitolo terzo

Spazio

1. I suoni che cantano – 2. Suoni giusti e suoni sbagliati – 3. L'unità del suono-processo: lo spazio sonoro – 4. Sue caratteristiche notevoli: progressività e chiusura – 5. Ciclicità – 6. Tematica dell'alterazione. La differenza tra il grande e il piccolo intervallo. Continuità e discontinuità. Cromatismo – 7. Avviamento di uno studio filosofico sulla consonanza e sulla dissonanza – Le indeterminatezze della sensibilità e il problema della giustificazione uditiva di questa distinzione – 9. Somiglianza e dissimiglianza tra suoni – 10. Interpretazione della consonanza e della dissonanza come caratteristica strutturale dello spazio sonoro – 11. Considerazioni conclusive – 12. La questione di una teoria generale della musica.

297 Capitolo quarto

Simbolo

1. La musica basta a se stessa – 2. Dubbi se ciò sia vero – 3. La musica e la forma del sentimento – 4. La musica e l'ineffabile – 5. Nuovo avviamento del problema: la scoperta ontologica che sta all'origine della musica. La musica ha molte origini – 6. Senso e direzione immaginativa – 7. L'immaginazione musicale e il piacere della struttura sensibile. La musica consta di suoni risonanti – 8. La musica è un serbatoio di immagini inesplose – 9. L'immaginazione musicale e la memoria del mondo.

INTRODUZIONE

Non possiamo fare a meno di notarlo: la musica del nostro secolo che così spesso ha meritato e vantato, secondo le più varie formulazioni e accentuazioni, soprattutto il suo essere *nuova* è ormai diventata, nell'ineluttabilità del tempo che passa, la musica di un secolo che ora volge al suo termine. Fra non più di una decina d'anni avremo tutti i diritti di rivolgerci ad essa con quel senso di passato che viene realmente avvertito forse soltanto quando possiamo parlare riferendoci al secolo scorso, per quanto un simile schema temporale possa essere ritenuto arbitrario e irrilevante.

Ma richiamare l'attenzione su questa circostanza non vuole affatto essere la premessa, peraltro inconsistente, per un discorso sull'invecchiamento, ma al contrario per fissare questa *novità* come una delle *caratteristiche interne* della musica novecentesca. Di essa è del resto possibile fornire un'interpretazione che ha ben poco a che vedere con la dimensione puramente temporale, con l'avvicinarsi del vecchio al nuovo.

Gettiamo dunque uno sguardo d'insieme, già installati nel secolo appena futuro, alla musica del secolo XX. E allora avremmo forse ragione di notare: al di là della grande complessità intrinseca delle vie intraprese, della differenza dei progetti e dei pensieri che stanno alla loro base, vi sono certamente tratti comuni che in qualche modo sono in grado di tipicizzare la vicenda musicale novecentesca, ed a questo proposito proprio il parlare di *novità* coglie nel segno.

Tuttavia occorre subito precisare: parlando di *novità* come una caratteristica della musica novecentesca, non vogliamo semplicemente ribadire ciò che essa ha continuato a dire ed a ridire di se stessa, ma vogliamo piuttosto – e qui naturalmente i termini e il senso del problema mutano profondamente – cogliere un *atteggiamento verso il nuovo* come un atteggiamento peculiare, che caratterizza la *musicalità* novecentesca, il modo d'essere del Novecento nella musica e per la musica.

Certo, siamo consapevoli di come sia arrischiata già la stessa pretesa di rintracciare qualcosa di simile a dei tratti caratteristici e come si possa, nel tentare di soddisfare questa pretesa, pervenire a formulazioni che possono apparire astratte e ben poco significative. Eppure abbiamo la sensazione che, annoverando tra essi l'atteggiamento verso il nuovo, non si abbia a che fare con una vuota generalità, ma con uno dei punti di vista che possono essere utilmente assunti per vedere da una diversa angolatura cose mille volte già viste, cominciando a scorgere problemi ricchi di senso e difficoltà inavvertite.

Intanto dobbiamo essere in grado di afferrare tutto ciò che si chiama realmente in causa chiamando in causa il nuovo – è *nuovo* ciò che non appartiene alla cerchia delle cose familiari e note, *andare verso il nuovo* significa in qualche modo allontanarsi da casa, addentrarsi in un paese straniero. Novità vuol dire dunque anche estraneità, differenza, sradicamento e viaggio. Perciò non è affatto interessante chiedersi se e quando vi sia stata novità nella musica novecentesca – domanda che diventerebbe forse ben presto oziosa – quanto riconoscere in essa un'*esigenza fondamentale* che la caratterizza in profondità. Ovunque, nelle più diverse e diversamente motivate proposte musicali, sembra potersi applicare l'immagine di un cerchio come delineazione di un confine che deve essere oltrepassato. Ovunque si scorgono *limitazioni*, barriere che ci stringono da ogni parte e che esigono di essere superate, e proprio in esse consiste il vecchio a cui si contrappone il nuovo, nell'abbattimento di queste barriere consiste soprattutto l'innovazione.

Ciò vale naturalmente per il superamento del linguaggio tonale – il primo passo decisivo. Per quanto si possa mostrare la continuità di un processo in cui questo superamento può apparire come il suo esito coerente, è più interessante per noi portare ora l'attenzione piuttosto sul momento della rottura, e quindi, se mai, su un processo di erosione progressiva che produce alla fine un varco dal quale si può uscire all'aperto.

Ciò che la pratica musicale ha sempre mostrato di sapere – che nessun privilegio intrinseco spetta al linguaggio della tonalità dal punto di vista espressivo – arriva infine alla più chiara consapevolezza teorica, e con ciò viene a cadere l'idea di un sistema fondamentale prossimo più di ogni altro all'essenza stessa della musica, come anche l'idea di un finalismo interno capace di operare la subordinazione di ogni forma di espressione musicale entro una prospettiva unitaria.

L'*apertura al nuovo* si rivela così fin dall'inizio essere un'*apertura al molteplice*. Non solo vi sono molti modi di intervenire nella crisi del tonalismo e di operarne un superamento – una circostanza che ancora oggi si tende a trascurare immiserendo con falsi schematismi la ricchezza di dimensioni della musicalità novecentesca – ma questo superamento va compreso e integrato in un più ampio processo di acquisizione delle esperienze musicali extraeuropee, dall'*altra* musica, che può perciò essere considerata anch'essa musica *nuova*. Come abbiamo osservato poco fa, l'idea della superiorità della musica europea, laddove non ha come conseguenza il puro e semplice disinteresse, comporta una sorta di distorsione finalistica, come se il linguaggio musicale europeo fosse anche situato al livello finale di uno sviluppo a cui non potevano che tendere anche le altre culture con maggiore o minore successo. Solo l'effettivo venir meno di una simile idea può consentire un approccio che preservi l'autonomia dell'altra musica da quelle pratiche assimilatrici che ne annientano l'alterità e che, all'interno di un simile finalismo, potevano essere ritenute plausibili e senza problemi.

Lo stesso si può dire per il modo in cui riemerge nella musica novecentesca ai suoi inizi il problema della musica popolare e della sua relazione con la musica colta. Questo problema fa parte della musica di sempre: ma solo nel nostro secolo la musica popolare viene assunta come un altro linguaggio da scatenare contro o da innestare come elemento esplosivo all'interno della musica colta. Il cerchio che chiude è qui

rappresentato proprio dall'idea che il nuovo sia acquisito semplicemente esplicitando e dispiegando tensioni appartenenti al passato, in una sorta di logico sviluppo di una tradizione che pretende di bastare a se stessa e di attingere da se stessa l'energia per andare più avanti. Rompere il cerchio potrebbe allora significare acquisire di salto forme di espressione musicale nuove, che sono tali non già perché *superano* il passato prossimo, promuovendo un passo dopo l'altro il futuro, ma perché appartengono a un'altra dimensione storica, nella quale esse sono del resto ricche di passato.

Diventa così sempre più chiaro in che modo sia possibile fare riferimento al nuovo in un senso più ampio, più ricco e profondo di quanto lo sia quello che vincola la parola alla pura dimensione temporale.

Si consideri da questo punto di vista il problema delle *nuove sonorità*. In realtà, ogni epoca, ogni cultura musicale ha operato le proprie scelte anche sul terreno della materia sonora, manifestando preferenze verso certi tipi di sonorità piuttosto che verso altri. Eppure è certamente una caratteristica esclusiva della nostra epoca l'entusiasmo – così spesso manifestato – per la pura e semplice idea della possibilità di scoprire una suono *nuovo*, un suono *mai prima udito*. Ciò sembra riportare l'accento sull'aspetto temporale, prospettando un'esperienza di ascolto che dovrebbe essere considerata in via di principio eccezionale proprio per questa assoluta novità. Ma a uno sguardo appena un poco più penetrante appare invece che anche questo tema merita piuttosto di essere considerato alla luce delle nostre osservazioni precedenti.

Veramente importante è infatti, anche in questo caso, la percezione di una *limitazione* che deve essere trascesa. *Nuovi* non sono solo i suoni inauditi, ma anche quelli che non appartengono alla chiusa cerchia di quelli che la nostra tradizione musicale ci ha reso familiari, dunque anche quei suoni che si odono ogni giorno, facendoci più o meno caso, integrati come sono nelle immediate circostanze della nostra vita quotidiana.

La ricerca di nuove sonorità tende così a fare tutt'uno con l'idea di un ampliamento del campo dei suoni utilizzabili all'interno della composizione. La concezione secondo la quale vi sarebbero suoni *predestinati* ad un impiego musicale deve essere giudicata come priva di fondamento. Questa idea si ripresenta in numerose varianti che del resto esplicitano la ricchezza del suo contenuto. Intanto si tende a ribaltare o comunque a modificare le «gerarchie» tradizionali degli strumenti, si promuove e si degrada; si propongono modifiche e alterazioni delle pratiche strumentali tali da produrre effetti rari e inusitati. E anche in questi casi non dobbiamo dimenticare l'area dei sensi entro cui si agita questa tensione alla novità: ciò che ora si esalta o che si pone al centro dell'interesse musicale sono sonorità *reiette, lontane, marginali*.

Che importanza hanno avuto, ad esempio, le percussioni nella tradizione musicale europea? Solo una nuova consapevolezza di altre civiltà musicali e quindi della necessità di operare un superamento dei limiti imposti al materiale sonoro della nostra tradizione può portare ad una valorizzazione degli strumenti percussivi. Di contro si sa come il pianoforte, punto culminante ed emblema di una civiltà musicale, venga spesso «degradato» a ciò che di fatto esso è innanzitutto, e cioè uno strumento percussivo.

Si assiste così a operazioni di particolare complessità, nelle quali spesso le dimensioni temporali e le dimensioni culturali tendono a intrecciarsi. È il caso qui di rammentate in un lampo come in *Ionisation* di Varèse all'arcaismo dei suoni percussivi, appartenenti a civiltà lontane ed a paesaggi desertici, si contrapponga il suono perforante di una sirena che ci riporta di colpo al centro della città operaia, al presente della fabbrica metropolitana.

All'ambito della problematica delle nuove sonorità appartiene naturalmente la riflessione musicale sulla produzione elettronica del suono – benché naturalmente il suo raggio di azione sia molto più ampio. In realtà questa riflessione è stata

guidata per un buon tratto dall'idea di poterci liberare una volta per tutte dagli strumenti non solo della tradizione europea, ma dagli strumenti, come dire? – *umani* in genere: dalle pesantezze, rigidità, incapacità, dai limiti derivanti non solo dalla costituzione meccanica e materiale dello strumento, ma soprattutto dal fatto che esso può produrre suoni solo attraverso l'azione dello strumentista educato in un lungo esercizio. E per quanto quell'esercizio sia stato perseguito ostinatamente, per quante abilità siano state in esso acquisite, il flautista dovrà pure, almeno una volta, tirare il fiato, e il violinista non potrà arrampicarsi sulla tastiera più velocemente di quanto lo consenta l'osso delle sue dita. Per non dire poi della rozzezza, approssimazione, grossolanità delle capacità psicologiche, dei limiti invalicabili che rendono impossibile, ad esempio, una suddivisione temporale realmente fine, il mantenimento esatto delle durate e la differenziazione dei piccoli intervalli. All'improvviso tutti gli strumenti in genere ci appaiono *invecchiati*, anzi ci appaiono *vecchi cadenti*. Rammentando ancora Varèse. Contro il violino: «gracile, misero, penoso»¹. «Il violino non esprime la nostra epoca»². «Con le attuali possibilità di amplificazione del suono è stupido mettere venti primi violini in un'orchestra»³. Contro gli strumenti a fiato: «E nonostante che nella vita quotidiana abbiamo scoperto qualcosa di più efficace e di più conveniente della pompa a mano, siamo ancora lì a soffiare come matti negli strumenti a fiato»⁴.

Qualunque cosa oggi si possa pensare di affermazioni

¹ E. Varèse, *Il suono organizzato*, Ricordi-Unicopli, Milano 1985, p. 105.

² *Ivi*, p. 106.

³ *Ivi*. Ancora recentemente K. Stockhausen: «Purtroppo debbo ancora adeguarmi all'uso dei violini e delle viole sebbene siano strumenti di cui mi servo sempre meno. Penso ai poveri violinisti, ai violisti che di solito se ne stanno seduti in trenta a fare la stessa cosa, tutti insieme» (*Intervista sul genio musicale*, a cura di Mya Tannenbaum, Laterza, Bari 1985, p. 48).

⁴ E. Varèse, , p. 115.

come queste, esse fanno certamente parte della storia del problema. Ed è sempre all'interno di questa storia che si va affermando la convinzione non solo di possedere un mezzo per produrre suoni mai prima uditi, e nemmeno soltanto di realizzare un ampliamento dei materiali della musica, ma soprattutto di poter dominare l'intero campo dei fenomeni uditivi in generale possibili. Un atteggiamento verso il nuovo che è essenzialmente caratterizzato dall'esperienza di un limite contiene indubbiamente nelle sue pieghe il pensiero di un dominio e di un controllo che ha di mira la totalità stessa. Ed è il caso forse di attirare l'attenzione sul fatto che si tratta di un pensiero che in passato non è mai stato formulato, *nemmeno in una prospettiva utopica*.

Annotazioni

1. A. Schönberg, *Manuale di armonia*, Il Saggiatore, Milano 1963, vol. II, p. 302: «Credo invece al nuovo, credo che il nuovo sia quanto di buono e di bello noi bramiamo involontariamente e irresistibilmente con il nostro essere più interiore, così come tendiamo al futuro: ci dev'essere nel nostro futuro una perfezione sovrana, a noi ancora ignota, dal momento che tutto il nostro essere associa ad essa le sue speranze. Forse questo futuro è uno stadio d'evoluzione superiore del nostro genere in cui si adempie quello struggimento che oggi non ci dà pace; forse esso è solo la morte, forse però è anche la certezza di una vita superiore dopo la morte: il futuro reca con sé il nuovo, e per questo il nuovo è per noi così spesso ed a ragione identico al bello ed al buono».

2. E. Varèse, *op. cit.*, p. 70: «In ogni opera d'arte, ciò che conta è la novità».

Cerchiamo ora di precisare la direzione in cui sono volti questi nostri primi appunti. Anzitutto è bene avvertire fin d'ora che, né in questa sede introduttiva, né nelle nostre discussioni future, avremo propriamente di mira la contemporaneità – soprattutto non saremo guidati dall'intento di proporre in rapporto ad essa schematizzazioni interpretative che avanzino al tempo stesso la pretesa di giudicare e di distinguere, di formulare apprezzamenti e valutazioni. La nostra vuole proprio essere soltanto una *riflessione filosofica sulla musica* in genere, e perciò siamo interessati soprattutto alle questioni di principio che non si sviluppano a contatto di problematiche particolari benché debbano certamente offrire in rapporto ad esse orientamenti e strumenti per la comprensione e l'interpretazione.

Prendere l'avvio da poche, sommarie considerazioni sulla musica novecentesca è tuttavia per noi opportuno in questa sede introduttiva proprio per cominciare con il delineare il quadro teorico nel quale si svolgeranno le nostre discussioni future. Abbiamo così cercato anzitutto di mostrare come il tema della novità possa essere proposto secondo un'angolatura non banale, e anzi ricca di significative implicazioni. In esso è contenuta anzitutto l'idea della molteplicità delle forme possibili di espressione musicale, un'idea che assume una particolare radicalità dal momento che investe non solo i modi di organizzazione del materiale sonoro, ma il materiale sonoro stesso. L'importanza e la portata di questa idea naturalmente può essere colta soltanto sullo sfondo di una tradizione che poteva considerare il proprio stesso sviluppo come un movimento, tortuoso e tormentato fin che si vuole, ma pur sempre svolgentesi all'interno di un alveo chiaramente delineato. Nessun musicista del passato ha certo ignorato la possibilità del movimento, nessuna convinzione profonda dell'esistenza di un' *essenza del musicale* ha impedito e ostacolato lo sviluppo, così come il riconoscimento di regole la loro infrazione. Ma

ora il tema della molteplicità richiede certamente la negazione esplicita dell'essenza.

Delle varie forme di espressione musicale noi possiamo dire, come del resto così spesso si dice, che esse sono dei *linguaggi*. Questa non è altro che un'estensione metaforica del termine, anzitutto impiegato per le forme di espressione *verbale* degli uomini. Gli uomini *parlano* in molti modi, in molti modi alle cose vengono associati nomi, e infinitamente varie sono le regole per la loro connessione. Ma allora dovremmo trarre dall'estensione metaforica ciò che sembra chiaramente implicato nell'impiego originario: e subito nulla appare più insensato dell'idea di ridurre la molteplicità delle lingue ipotizzando un'essenza a cui commisurare la loro maggiore o minore perfezione. Con altrettanta chiarezza appare qui l'assenza di vincoli intrinseci nella forma di rapporto tra il nome e la cosa – esso ha origine nella *convenzione*, cioè nel patto idealmente stipulato dalla comunità linguistica. Anche se la parola «convenzione» può essere considerata come non del tutto adeguata rispetto alla processualità storica concreta che presiede alle formazioni linguistiche e alle loro trasformazioni, tuttavia essa richiama efficacemente l'attenzione sull'*accidentalità* di principio dei rapporti istituiti. La processualità sta in luogo del sigillo del patto – ad essa spetta il compito di sancire il vincolo fino a farlo apparire necessitante.

Tutto ciò può essere trasposto al campo della musica. Per lungo tempo questo campo è stato considerato come un campo circoscritto, anzitutto per ciò che riguarda la sua materia. Ancor prima di ogni messa in forma musicale, vi è la grande distinzione tra *suoni e rumori*, nella quale la parola *suono*, che può naturalmente essere impiegata in un'eccezione generale per indicare qualsiasi fenomeno uditivo, rimanda piuttosto a considerazioni di eufonia e di gradevolezza percettiva, in opposizione ai rumori che generano fastidio e insofferenza. Si può forse rinunciare ad una distinzione tanto ovvia e che sembra appartenere alle condizioni più elementari della musi-

ca stessa? Eppure sappiamo già che proprio la musica ha deciso altrimenti. Questa decisione effettuata sul campo, nel vivo dell'azione musicale, sembra poter ora cominciare con l'essere sostenuta da elementi di teoria. Se considerazioni di eufonia possono essere ammesse già in rapporto alla selezione del materiale musicale come tale, allora potranno essere richiamate anche per giustificare livelli e distinzioni più evolute, che cominciano a mettere in questione il piano dell'articolazione formale. Si pensi soltanto alla distinzione tra consonanza e dissonanza, in rapporto alla quale si sono sempre fatte valere considerazioni di eufonia che a loro volta stanno alla base di una precisa regolamentazione compositiva. Ora, l'inconsistenza di questa regolamentazione mostrata dalla prassi musicale sembra poter essere ribadita e confermata sul piano della riflessione teorica: la sua validità sarebbe puramente *intra-linguistica*, quelle regole nascono e muoiono con il *gioco linguistico* che esse stesse contribuiscono ad istituire. Ed il richiamo al linguaggio è naturalmente qui ancora il richiamo alla convenzione. Ad essa potremo appellarci regredendo dal tema delle regole sino alla distinzione tra suoni e rumori, in rapporto alla quale non mancheranno certo argomenti per mettere in evidenza la fondamentale vaghezza, l'essenziale relatività, il suo riferirsi al piano delle impressioni psicologiche più labili. Questa indeterminatezza di ordine concettuale potrà a sua volta essere appoggiata dall'esibizione dell'enorme varietà di impiego della vocalità o delle timbriche strumentali nelle diverse culture quando esse siano considerate senza pregiudizi. In che cosa consiste allora l'eufonia? Ciò che importa è la solidità di una pratica musicale nel quadro di un riconoscimento e di un'accettazione intersoggettiva. Ed è chiaro che né questa solidità né questo riconoscimento possono essere ottenuti fin dall'inizio e in una volta sola. Essi richiedono *tempo*. La solidità giunge nel corso di un processo di consolidamento.

Vogliamo caratterizzare la prospettiva che stiamo così delineando e che non solo prende le mosse, ma assume come

proprio centrale punto di riferimento l'idea della musica come linguaggio, con il termine di *prospettiva semiologica*. In essa si tenderà dunque a dare il massimo rilievo alla componente temporale, e dunque alla componente soggettiva e intersoggettiva. Un brano musicale è eminentemente un «oggetto culturale» – la musica è anzitutto una prassi sociale che va considerata nella sua integrazione con la cultura a cui essa appartiene. Ciò significa che su di essa si fa sentire il peso di una *tradizione* che determina non solo le modalità dell'azione musicale, ma naturalmente anche le modalità dell'ascolto: determinati moduli compositivi si impongono sempre più con il passare del tempo, generando consuetudini di ascolto e dunque schematismi di attese nella successione di eventi di cui consta il brano musicale. Una prassi che certamente poteva essere all'inizio instabile tende via via a stabilizzarsi assumendo la dignità di una regola, al punto da poter avanzare la pretesa di una giustificazione obbiettiva, insita nella stessa natura del fenomeno sonoro. Per molto tempo non si è forse ritenuto che la «risoluzione» della dissonanza nella consonanza – per richiamarci ancora all'esempio precedente, con un luogo comune così spesso ripetuto – fosse una regola intrinsecamente connessa con la nozione di dissonanza e con il modo del rapporto tra consonanza e dissonanza? Invece essa avrebbe il suo sostegno solo nelle pratiche dell'arte e di queste pratiche non si può dare nessuna giustificazione al di fuori del loro essere in uso. Sullo sfondo di un'apparente necessità vi è invece un'accidentalità di principio. Ed è naturalmente questa circostanza che sta alla base della possibilità del nuovo, della critica della tradizione come critica del pregiudizio, della rottura della tradizione o semplicemente del suo continuo movimento.

Tutto ciò può essere ripresentato nel modo di concepire il materiale della musica: considerato indipendentemente da un processo attivo di musicalizzazione esso sarà *in se stesso* senza regole, amorfo e privo di differenze.

L'analogia con il linguaggio verbale può forse dare particolare evidenza ad una simile affermazione. Nella parola noi distinguiamo il *suono* dal *sensò*, ma il suono – il materiale sonoro che funge da veicolo del senso – è certamente *neutrale* rispetto all'istituzione di questo o quel riferimento all'oggetto, non vi è nulla in esso che prospetti o suggerisca un determinato legame di senso piuttosto che un altro qualsiasi. Secondo questa analogia, anche al materiale musicale spetterebbe un «senso», solo attraverso un'immissione estrinseca al materiale stesso benché, come del resto può accadere anche nel caso della parola, senso e materiale possano apparire come reciprocamente e inestricabilmente connessi l'uno all'altro. Con ciò, oltre a ribadire in altra forma tutti i temi precedenti, si prende posizione sui simbolismi che talora si attribuiscono alle qualità sonore come tali e alle loro possibili differenze: in essi si deve cogliere niente altro che l'azione della *facoltà associativa* sulla quale ancora una volta la tradizione esercita tutto il suo peso. Non vi è dunque alcun posto, all'interno di una prospettiva semiologica, per una *nozione pregnante di simbolo*, cioè per una nozione di *rapporto simbolico* che non si risolva interamente in un meccanismo psicologico caratterizzato da nessi associativi occasionali più o meno solidamente stabilizzati, così da poterne operare in via di principio la riduzione alla convenzionalità del *rapporto di segno*.

Ma come avevamo preannunciato, il terreno del nostro discorso ha subito uno spostamento. Ora lo vediamo con chiarezza. Esso si è sviluppato da una tematica sia pure molto generale, ma in ogni caso interna al problema musicale, e tuttavia il suo andamento, le forme argomentative che incominciamo ad intravedere, la stessa terminologia che abbiamo utilizzato mostrano la presenza di istanze filosofiche volte in una direzione ben determinata: in tutto ciò che siamo andati dicendo sono diventati sempre più riconoscibili i tratti di una *filosofia empiristica dell'esperienza*. Tutti i suoi temi principali

sono stati chiamati in causa, in tutta la coerenza dei loro nessi. A cominciare da quello dell'amorfismo che deve essere attribuito ai dati di un'esperienza considerata nella condizione del suo primo giorno: il pensiero di un passato soppresso conduce alla postulazione di contenuti in via di principio instabili, di connessioni precarie la cui regola è il caso, ed è questo pensiero che deve dare evidenza all'idea che ogni formazione di senso, inizialmente caratterizzata da una contingenza di principio, si stabilizza sempre più nella ricorrenza temporale ed è perciò, in questo senso, una formazione essenzialmente storica. Ciò fa tutt'uno, naturalmente, con il grande tema dell'abitudine. Nonostante l'amplificazione e la diversa inclinazione che questo termine riceve nel suo impiego filosofico, in esso viene mantenuta e persino fortemente accentuata una sfumatura di senso che appartiene anzitutto all'impiego quotidiano. L'abitudine non è qualcosa che mi appartiene e di cui posso disporre a piacimento, non è appunto – nonostante l'affinità dell'etimo – come un abito che io posso togliere o mettere quando voglio o una casa dalla quale possiamo ogni giorno entrare o uscire. Noi siamo *in possesso* di abitudini. Le abitudini ci consentono di sentirci in un mondo familiare e noto, in esse e attraverso di esse si realizza lo stesso processo di formazione della soggettività. Esse non hanno *ragioni* che non siano il dato di fatto di un inizio occasionale e di una reiterata conferma nella successione temporale. Eppure proprio in questa contingenza e nel modo della loro istituzione temporale sta tutta la loro *potenza*. Come le nostre azioni normali sono sostenute e compenstrate di abitudini, così esse compenstrano in generale il nostro modo di rivolgerci al mondo, dal momento che ogni cosa viene sempre intesa secondo un senso e una direzione in forza di sensi provenienti dal passato. Ciò vale già in rapporto agli strati più elementari delle significazioni percettive – ciò che appare come *semplicemente percepito*, come dato nell'esperienza considerata nella sua attualità, è invece per lo più sotto la presa di una connessione di senso

istituita e fondata nell'abitudine. Ciò che può apparire come un giudizio «spontaneo» emesso all'istante e puramente fondato in ciò che ora vedo oppure odo, si dimostra invece come un pregiudizio nel quale hanno un'incidenza determinante abitudini che sono cresciute con me, che mi appartengono nella stessa misura in cui io appartengo ad esse, così come appartengo al contesto storico-sociale nel quale sono immerso.

Nell'atteggiamento intellettuale che sta alla base di una simile posizione non vi è tuttavia soltanto il richiamo alla capacità formatrice dell'abitudine. Infatti, quanto più si insiste su contingenze che sembrano, sulla base di dinamiche psicologiche, assumere carattere di necessità, tanto più si mostra la possibilità inversa di ricondurre il necessario a pura apparenza.

Il filosofo dell'abitudine ci mette anche in guardia contro le abitudini. Attira la nostra attenzione sulla tradizione, e in questo modo ci fa notare che essa è *soltanto* tradizione.

Questi motivi di carattere generale ci riportano certamente alle nostre considerazioni precedenti: l'apertura al nuovo sembra infatti esigere in via di principio l'abbandono di considerazioni centralizzate, cioè di considerazioni fondate sulla convinzione dell'esistenza di criteri e di regole che possano pretendere di occupare una *posizione centrale* all'interno dell'universo musicale. Questo universo consta unicamente dei *fatti della musica* e in esso non vi è alcun centro. A quei fatti dunque occorre soprattutto guardare, e con quell'assenza di pregiudizi che diventa effettiva solo quando essa è accompagnata dalla piena consapevolezza della forza del pregiudizio, della resistenza che l'«abitudine» oppone al «nuovo».

Annotazione

Come accade in genere in un campo così incertamente definito come è quello della semiologia, anche nel caso della semiologia musicale si ha a che fare con una grande varietà di posizioni, sia per ciò che concerne i compiti affidati alla ricerca semiologica, sia

per ciò che riguarda i presupposti filosofici di carattere più generale. Il parlare genericamente di «prospettiva semiologica» intende in un certo senso rispettare questa indeterminatezza, mentre il richiamo ai possibili legami con una filosofia empiristica dell'esperienza e ai temi convenzionalistici ad essa connessi intende identificare una più precisa linea di tendenza all'interno degli studi di semiologia musicale. Questa linea di tendenza è tipicamente rappresentata da J. J. Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union Générale d'Éditions, Paris 1975. Si veda anche, dello stesso autore, *Il discorso musicale*, Einaudi, Torino 1987 e *Musicologia generale e semiologia*, edizione italiana (a cura di Rossana Dalmonte), Edt, Torino 1989.

§ 3

Abbiamo così mostrato connessioni e rapporti che sembrano contenere premesse incontrovertibili per ogni discussione sull'argomento e che del resto si ripresentano di continuo nella riflessione critica come ovvietà ormai da tempo acquisite.

Tuttavia la messa in chiaro di uno sfondo filosofico di cui talvolta non si sospetta nemmeno l'esistenza dovrebbe mettere in guardia da un'adesione troppo ingenua all'evidenza di quelle connessioni. È possibile che quelle prese di posizione che ci sembra di dover subito far nostre siano in realtà proposte in un falso contesto e che il loro senso sia fin dall'inizio svisato proprio dalla loro, apparentemente naturale, integrazione all'interno di una filosofia dell'esperienza fondamentalmente erronea.

Ciò che merita un approfondimento è infatti proprio il passaggio dalla rivendicazione di un punto di vista dal quale la musica stessa possa essere abbracciata nell'effettiva molteplicità delle sue forme all'idea della totale accidentalità di ogni rapporto, dalla *critica dell'essenza* al *dominio della convenzione*, dall'affermazione dell'inesistenza di un luogo centrale dell'universo della musica ad una concezione di questo universo co-

me un puro agglomerato di fatti dispersi. Queste opposizioni hanno un effettivo fondamento oppure è necessario dare a questa stessa problematica un'articolazione e un orientamento interamente diversi?

Che ci siano buoni motivi per queste perplessità e per richiedere una considerazione più approfondita che non si fermi alle prime ovvietà, lo si comincia a intravedere non appena cerchiamo di considerare ad una distanza un poco più ravvicinata e con maggiore attenzione critica il richiamo al linguaggio di cui ci siamo in precedenza avvalsi. Abbiamo notato che l'applicazione della parola «linguaggio» alla musica, così come del resto alle arti in genere, deve essere intesa come un'estensione *metaforica* a partire da un'accezione propria che fa riferimento al *linguaggio fatto di parole*, al *linguaggio verbale*. Una simile affermazione, coerentemente sviluppata nelle sue conseguenze, è assai più ricca di significato di quanto possa sembrare ad un primo sguardo.

Anzitutto, in base ad essa possiamo senz'altro sostenere che non vi è nessuna *necessità intrinseca* che ci induca ad asserire il carattere «linguistico» della musica. Benché possa apparire singolare l'esprimersi in questo modo, il parlare della musica come linguaggio non significa affatto asserire che essa lo è, ma così facendo si mostra soltanto un'*angolatura* dalla quale la musica può essere considerata. Più precisamente: si mostra, richiamandosi al linguaggio, che la musica può essere considerata da una delle *molteplici angolature* che sono implicate nella nozione di linguaggio. E con ciò si ribadisce certamente quanto sia importante il poter disporre di una nozione *primaria* di linguaggio. Di questa nozione primaria fanno parte numerosi caratteri, e ciascuno di essi può rappresentare l'appiglio per la determinazione di un *punto di vista* da cui guardare alla musica.

Attraverso il linguaggio si realizza la comunicazione tra gli uomini – attraverso il linguaggio si dà espressione a sentimenti ed emozioni; si formulano ordini e desideri. Attraverso

il linguaggio si può dare una descrizione fedele di come stanno le cose; senza il linguaggio non si potrebbero costruire strade, macchine, ecc.⁵ Inoltre il linguaggio è fatto di *parole*, e queste sono emissioni foniche di tipo particolare, dal momento che, ad esempio, non consideriamo come appartenenti al linguaggio gemiti e lamenti, urla di gioia o di dolore. Le parole hanno a loro volta caratteri diversi, che la grammatica corrente ha classificato e tipicizzato, elaborando e formulando nello stesso tempo quelle regole alle quali noi, parlando, *inconsapevolmente* – e cioè senza esplicita mediazione riflessiva – ci atteniamo. Dalla concatenazione delle parole, nel rispetto delle regole, deriva l'unità della frase e dalla concatenazione delle frasi l'unità del discorso.

Ciascuno di questi caratteri, ed altri ancora, possono formare, come abbiamo osservato, l'appiglio per la posizione di un'analogia e dunque per conferire senso ad una possibile estensione metaforica del termine.

Perciò quando si parla della musica come linguaggio non solo non si è affatto deciso che essa lo è, ma nemmeno l'angolatura dalla quale si suggerisce di considerarla. Di conseguenza la domanda se la musica sia o non sia un linguaggio è una domanda malposta alla quale non ha senso dare una risposta affermativa o negativa; mentre potremmo trovare *interessante* considerare la musica *alla luce* della molteplicità di aspetti presenti nell'analogia in essa suggerita.

Un'analogia può essere *illuminante*. Attraverso il punto di vista che essa istituisce diventano accessibili aspetti della cosa che prima erano nascosti o solo sullo sfondo: ora mi pongo interrogativi che sono indotti proprio dal riferimento analogico. L'analogia mette in moto un processo della riflessione che è guidato non tanto dalla cosa stessa, quanto da ciò a cui la cosa stessa è posta come analoga.

Ma può anche essere vero l'inverso. L'analogia può esser fuorviante proprio perché comporta uno spostamento dell'at-

⁵ Cfr. L. Wittgenstein, *Ricerche Filosofiche*, oss. 491.

tenzione verso qualcosa di altro dalla cosa stessa, proprio perché viene effettuato il tentativo di riportare su una cosa caratteri, distinzioni e problemi che sono invece propri di un'altra. Può così accadere che una metafora, che appare inizialmente efficace, si riveli poi, quando sia spinta troppo oltre o troppo ostinatamente tenuta ferma, fonte di fraintendimenti e di impostazioni problematiche interamente false. Oppure che l'efficacia si limiti ad alcuni aspetti della cosa richiamata e che per altri invece il richiamo sia del tutto inopportuno e introduca null'altro che confusione.

Tutto ciò è chiaramente illustrato proprio dall'idea della musica-linguaggio. Si tratta di una connessione in realtà molto antica, da sempre operante nella riflessione sulla musica e nella storia della sua terminologia. Su di ciò ha certamente avuto un peso il rapporto effettivo con la parola attraverso il canto. Ma se per certi versi la musica può essere vista alla luce del linguaggio, per altro invece questo richiamo può condurre ad una vera folla di questioni malposte.

Ad esempio: tutti i motivi che possiamo addurre per sostenere l'interesse di questa relazione, possono convincerci anche che il problema della convenzionalità del rapporto designativo tra i nomi e le cose possa essere trasposto tal quale nel campo del «linguaggio» musicale? In proposito dovremmo invece richiamare l'attenzione anzitutto sul fatto che nella musica non ci sono nomi.

Oppure: da sempre si è trovato interessante considerare il brano musicale come un *discorso* – ma questo interesse non può che essere *circostanziato*, cioè limitato ad alcuni aspetti notevoli che un brano musicale *può*, e non necessariamente *deve*, avere: la pretesa di poter ridurre la musica intera a *discorso musicale* è interamente priva di fondamento. Inoltre, come dicevamo or ora, può essere rischioso lasciarsi guidare da ciò a cui la cosa stessa è posta come analoga – e in realtà sarebbe certamente erroneo trarre dalla considerazione di un brano musicale come un discorso l'idea che in esso si debba

ricercare una «comunicazione» o un «messaggio» come accade ogni giorno nei nostri discorsi. Si possono così avere buone ragioni in quantità per affermare che «le identificazioni musica-messaggio, musica-comunicazione, musica-linguaggio sono schematizzazioni che conducono all'assurdità ed all'inarridimento»⁶.

L'idea della musica-linguaggio deve perciò essere mantenuta nella mobilità di una discussione che non ha per nulla deciso fin dall'inizio di impiegarla senza condizioni e che si serve di essa come uno dei tanti strumenti utili, non solo considerata in positivo, ma anche in negativo, per circoscrivere, arricchire e movimentare la trattazione.

Ma non è tutto ciò fin troppo ovvio? In quale altro modo mai potrebbe essere proposto di parlare della musica come di un linguaggio se non attraverso un impiego esplicitamente o implicitamente analogico-metaforico?

In realtà vi è anche un altro modo: e le nostre considerazioni precedenti assumono la forza di una presa di posizione proprio tenendo conto di questa prospettiva interamente diversa di porre il problema. Naturalmente non si tratta di negare la possibilità di un impiego analogico-metaforico della parola «linguaggio», ma di sostenere senza mezzi termini che quando ciò accade, allora la questione perde gran parte, se non tutto il suo interesse.

È forse interessante poter parlare del «linguaggio» degli uccelli oppure del «linguaggio» dei fiori, e dunque anche del «linguaggio» della musica in un vago senso metaforico come è il caso – evidentemente – degli esempi or ora menzionati ai quali certo ne potremmo aggiungere molti altri a piacere? Ciò sembra assai poco seducente. Invece potremmo avanzare un'istanza molto più forte: l'idea della musica-linguaggio è veramente ricca di implicazioni e ha una effettiva portata solo se in essa non è messa in questione un'*immagine*, ma il *concetto*

⁶ I. Xenakis, *Musica. Architettura*. Spirali Edizioni, Milano 1962.

stesso di linguaggio. Ciò che importa non è la determinazione di un'angolatura, del resto mobile e provvisoria, efficace esattamente fino al punto in cui è in grado di dimostrarsi tale, ma la possibilità di effettuare, come potremmo dire servendoci della terminologia logica tradizionale, una vera e propria operazione di *sussunzione*. Sotto una luce interamente diversa dovrà allora essere proposto il tema del linguaggio verbale e della sua priorità. A esso potremo forse riconoscere una particolare e indiscutibile rilevanza proprio per via della funzione che assolve nella vita degli uomini; e tuttavia anch'esso dovrà essere considerato come un linguaggio tra i molti, cosicché il riferimento alla parola, la qualifica di linguaggio *verbale* dovrà essere considerata come un tratto distintivo che differenzia *specificamente* questo linguaggio da ogni altro. Ciò significa postulare un'*unità concettuale* che deve valere come *genere* rispetto alle *specie* sottostanti. I linguaggi in generale sono *sistemi di segni* e la nozione stessa di *segno*, in un'accezione molto ampia ma sperabilmente non così ampia da renderla inadoperabile, sembra potersi assumere la responsabilità di rappresentare questa unità sovrastante. Parlare della musica come linguaggio ha ora un senso ben più impegnativo di prima, dal momento che la domanda intorno alla natura linguistica della musica ha, in questa prospettiva, perfettamente senso e nella risposta deve essere deciso se anche ad essa la nozione generale di segno *debba* esserle sovraordinata.

È appena il caso di notare che nei confronti della concezione del rapporto musica-linguaggio come un rapporto di subordinazione concettuale noi assumiamo una netta presa di posizione critica, come appare del resto dal modo in cui è stata condotta la nostra esposizione. E questa *netta presa di posizione critica si rivolge anche in direzione della prospettiva semiologica*, per il fatto che questa, pur oscillando con scarso rigore tra l'una e l'altra impostazione del problema, deve rivendicare in ultima analisi le proprie giustificazioni nella natura intrinsecamente linguistica della musica e dunque ricol-

legarsi in via di principio alla concezione più forte di questo rapporto. La convinzione della pertinenza rispetto al campo musicale di nozioni e categorie tratte dalla linguistica e gettate di peso nella ricerca musicologica – convinzione così radicata ai tempi dei primi entusiasmi semiologici – non avrebbe certamente potuto imporsi se non fosse stata sostenuta da qualcosa di più di una semplice relazione metaforica, considerata per di più come interamente aperta nei suoi esiti e nei modi della sua applicazione.

§ 4

Tutto ciò rappresenta naturalmente per noi una premessa per ulteriori sviluppi critici. Fin qui si è soltanto operata una problematizzazione dell'ovvietà con la quale sembra potersi effettuare il passaggio da una considerazione della musica come linguaggio o addirittura dalla posizione della natura linguistica della musica a tutto un complesso di prese di posizione nelle quali abbiamo ritenuto di poter individuare i tratti più caratteristici di un atteggiamento empiristico nell'ambito della filosofia dell'esperienza in genere. Ma ora vogliamo portare più a fondo l'attenzione proprio su questi tratti per cogliere, sia pure solo di scorcio, le conseguenze che ne discendono e soprattutto per delineare, a partire da questo sfondo critico, l'orientamento di principio sul quale vogliamo impiantare i temi della nostra riflessione futura.

In realtà ciò che abbiamo detto in precedenza su questo lato del problema non basta forse nemmeno a giustificare l'opportunità di una critica. Tutto sembra infatti essere coerentemente ordinato nell'unità di una posizione fondamentale plausibile e addirittura emergente dagli sviluppi della musica novecentesca come un orizzonte teorico necessario.

Questa plausibilità può tuttavia cominciare a incrinarsi già nel momento in cui richiamiamo l'attenzione, evitando di

impostare la discussione in grande, su alcuni fraintendimenti indotti da quello schema teorico che appariranno inizialmente anche troppo minuti, ma che invece sono in grado di fornirci un orientamento critico già chiaramente indirizzato.

Vogliamo dunque ricollegarci all'esempio a cui in precedenza abbiamo fatto cenno e che in realtà risulta efficace proprio per il suo carattere di luogo comune. Alludo naturalmente alla distinzione tra consonanza e dissonanza e in particolare al tema della *risoluzione* della dissonanza. In precedenza si è accennato a esso proprio per fornire un esempio particolarmente evidente di *regola* strettamente relativa ad un determinato linguaggio musicale, il linguaggio della tonalità nell'epoca che precede la sua crisi. La validità della regola sta, potremmo dire, nella sua stessa applicazione, e quindi nella decisione di attenersi all'interno di quel linguaggio. Ciò è quanto deve essere ammesso senza problemi.

Ora, è della massima importanza rendersi conto del punto in cui una simile ammissione, entrando in un orizzonte teorico di tipo empiristico, muta interamente di senso e inclina in una direzione che non è per nulla contenuta in essa.

Rammentiamo in primo luogo che chi volesse accingersi ad una giustificazione di quella regola comincerà probabilmente a richiamare l'attenzione sul fatto che la consonanza, già sul piano puramente percettivo, e quindi al di fuori di considerazioni «linguistiche», sarebbe caratterizzata da una sensazione di stabilità e di quiete, la dissonanza, all'opposto, sarebbe avvertita come instabile e inquieta. La regola che alla dissonanza faccia seguito la consonanza avrebbe in ciò il proprio fondamento.

Secondo uno schema teorico di tipo empiristico si tenterà, non tanto di contestare la caratterizzazione percettiva proposta della distinzione e dunque anche del rapporto tra consonanza e dissonanza, quanto piuttosto di fornire di essa una spiegazione che avanza la pretesa di sciogliere una circolarità interna.

Nel linguaggio della tonalità l'accordo dissonante è sempre trattato come un accordo che opera una transizione che termina nella consonanza. Vi è dunque una connessione di *contiguità* tra due eventi sonori, la *frequenza* con la quale essa si ripresenta e la formazione, su questa base, di un' *attesa*, dato un certo accordo dissonante, di un accordo consonante di un determinato tipo. Si forma dunque quella che potremmo chiamare un' *abitudine uditiva*. Se l'attesa non è soddisfatta, allora l'accordo dissonante se ne resta in sospeso, con il suo «bisogno di risoluzione», ed esattamente a questa circostanza è dovuta la caratterizzazione secondo la quale alla dissonanza dovrebbe essere attribuita una sorta di instabilità. Questa caratterizzazione non sta dunque *prima del linguaggio*, ma sorge insieme a esso e come conseguenza delle sue regole. Mentre in precedenza si pretendeva che la regola fosse in qualche modo giustificata nella stessa sensazione sonora, ora si mostra inversamente che questa sensazione è già sotto la presa di quell' *abitudine uditiva* che è andata formandosi con il linguaggio stesso.

Ciò che chiamiamo rapporto di risoluzione e che ci appare a sua volta determinato da uno specifico carattere percettivo, che farebbe pensare ad una *relazione intrinseca* tra i due eventi sonori, deve essere in realtà ridotto ad una mera *relazione di contiguità*. Tutto ciò può infine ricevere la sua formulazione più forte nell'affermazione seguente: per *qualsunque* coppia di accordi, temporalmente contigui, è possibile la formazione di una sensazione di una relazione interna per cui il secondo venga percepito come risoluzione del primo, purché la loro successione sia ripetuta un numero di volte sufficiente a formare un' *abitudine*.

Le spiegazioni che forniamo per questa regola e le linee entro le quali ne configuriamo il problema hanno naturalmente una validità che si estende all'intero sistema di regole di cui consta il linguaggio tonale stesso. Nella ripetizione fre-

quente dell'ascolto di opere che di continuo ripropongono determinate forme di sequenze sonore, determinati tipi di rapporti intervallari, con la preponderanza di alcuni rispetto ad altri, eventualmente secondo particolari gerarchie costantemente riconfermate – tutte queste forme e complessi relazionali generano nell'ascoltatore un vero e proprio «sentimento della tonalità». La parola «sentimento» sembrerebbe alludere ad un piano che sta al di qua o al di là della dimensione culturale; e invece si chiarisce, parlando della sua genesi, che esso è da parte a parte un prodotto dell'acculturazione, che esso è niente altro che un fascio di abitudini uditive che si sono stabilizzate al punto da tradursi in un vero e proprio *modo di sentire*. Ed è subito chiaro che qui si innesta anche il tema del *pregiudizio* e della *resistenza* che questo «sentimento» non può non opporre all'ascolto di altri linguaggi.

Ma ripensiamo ora alla nostra considerazione conclusiva, e in particolare alla formulazione alla quale abbiamo ritenuto di poter ricondurre l'intero problema. In essa si imponeva, in realtà come assunto di principio, l'idea che non vi sia alcuna differenza caratteristica tra la contiguità e la risoluzione, dal momento che questa non è altro che un risultato temporale, una modificazione di senso che la contiguità riceve nella costante ripetizione. Ciò riproduce fedelmente lo schema dell'argomentazione critica di Hume in rapporto alla nozione di causa. Ma come quell'argomentazione critica può essere efficacemente contestata quando sia considerata come rinviante ad un problema di fenomenologia della percezione, così è certamente legittimo manifestare perplessità rispetto a un'operazione di riduzione di situazioni percettive che sono in ogni caso profondamente differenti dal punto di vista descrittivo. Certamente, vi è la *ripetizione* – ed essa può senza dubbio generare l'attesa che ad un accordo ne segua un altro. Ma ciò che viene chiamato rapporto di risoluzione non può essere concepito come un'attesa in senso puramente temporale. Affermare, come abbiamo fatto, che un rapporto di risoluzione

sorga dalla pura e semplice iterazione, significa ammettere che quel rapporto possa anche affermarsi nella direzione inversa, come se la dissonanza potesse assolvere il compito di accordo *nel* quale la risoluzione viene effettuata. Questa pretesa sorprendente è in realtà contenuta nella formulazione conclusiva proposta nella quale si parla di contiguità e di iterazione per una *qualunque* coppia di accordi.

In realtà, sullo sfondo di tutto ciò vi è la messa in questione della consistenza percettiva della distinzione tra consonanza e dissonanza – questo è un passo rasentato di continuo e che solo la mancanza di rigore e, ad un tempo, il lontano barlume dell'evidenza impedisce di realizzare a piede fermo.

«L'accordo dissonante – scrive Francés – è diventato non tanto l'equivalente dell'accordo consonante sul piano della qualità sensibile (ciò che non è mai stato), ma nella coscienza percettiva (*conscience perceptive*) dei musicisti educati un equivalente concettuale (*equivalent conceptuel*) che ha perduto tutti i suoi attributi negativi»⁷.

In questa frase, nella sua imbarazzata terminologia, è leggibile l'esitazione dovuta ad un nodo concettuale irrisolto. Da un lato non si può non ammettere che sul piano della *qualità sensibile* la differenza resti – nonostante tutto! Quale sia questo piano tuttavia non lo si comprende affatto, dal momento che esso viene nettamente distinto dalla *coscienza percettiva* dei musicisti nella quale dissonanza e consonanza sarebbero *concettualmente equivalenti*: frase e terminologia contorta, dal momento che, dopo aver scisso la qualità sensibile dalla coscienza percettiva, quasi che i musicisti percepissero qualcosa di diverso da qualità sensibili, si parla poi di una componente concettuale che caratterizzerebbe questa coscienza percettiva. Di passaggio: questa affermazione è materialmente falsa – basti pensare al *divieto* di impiego della consonanza nella musica dodecafonica, cosa che mostra a meraviglia

⁷ R. Francés, *La perception de la musique*, Vrin, Paris 1984, p. 364.

che non vi è, per Schönberg in particolare, proprio nessuna equivalenza, né percettiva né concettuale, anzi la massima coscienza della differenza, tra consonanza e dissonanza⁸. E già la si sente, la protesta: la consonanza è qui vietata proprio per il fatto che essa ridesta un complesso di associazioni abituali, per il fatto che basta una sola consonanza per risvegliare quel «sentimento della tonalità» che guasterebbe ogni cosa!

Cerchiamo allora di renderci conto meglio di che cosa sia questo «sentimento della tonalità». La difficoltà della discussione – difficoltà che crea anche fastidiose possibilità di fraintendimento delle nostre intenzioni critiche – sta nel fatto che l'esistenza di condizionamenti e di pregiudizi uditivi è semplicemente incontrovertibile. La storia della ricerca etnomusicologica è in grado di portare in proposito una documentazione quanto mai significativa. E non vi è affatto bisogno di difficili ricerche empirico-psicologiche per prevedere che la maggior parte delle persone di nostra conoscenza realizzeranno continuazioni tonali di motivi eventualmente proposti. Ma quando si parla di «sentimento della tonalità» si vuole certamente (e sperabilmente) andare oltre rilievi così ovvi. Si intende soprattutto negare l'esistenza di rapporti interni tra le formazioni sonore che sono organizzate secondo le regole del linguaggio della tonalità: questi rapporti non si trovano nella cosa stessa, ma fanno parte, appunto, di un «sentimento» che si va formando all'interno di una pratica musicale, la quale va a sua volta concepita come operante sopra un materiale che è in se stesso «privo di senso». Il sentimento porta così sulla *convenzione*, piuttosto che su ciò che viene colto originariamente presso la percezione e alla pratica musicale viene affidato il compito di istituire un sistema di relazioni che il tempo si incaricherà di fissare sul materiale sonoro *come se* appartenesse ad esso.

⁸ Almeno nei fatti. Per ciò che riguarda la teoria, le cose stanno un po' diversamente. Si vedano le precisazioni contenute nelle *Annotazioni* a questo paragrafo.

Ora stiamo dicendo qualcosa di molto diverso che rilevare l'esistenza di abitudini uditive: stiamo invece prospettando il problema dell'abitudine uditiva secondo una formulazione particolarmente forte, dalla quale si possono trarre conseguenze così pesanti da non poter essere tollerate dalla semplice affermazione dell'esistenza di pregiudizi uditivi. Basti notare subito che la formazione di un sentimento della tonalità diventa nientemeno che una *condizione* per lo stesso apprezzamento del linguaggio tonale, dal momento che, come abbiamo detto or ora, ogni rapporto viene istituito solo in quanto quel sentimento comincia a prendere forma. Ma se così stanno le cose non è difficile sviluppare coerentemente queste considerazioni portandole ai margini del controsenso.

Riconsideriamo, ad esempio, l'intera questione alla luce della molteplicità dei linguaggi musicali. Ciò che abbiamo detto per il linguaggio tonale deve valere in rapporto a qualunque altro linguaggio. Dovremmo allora postulare un sentimento dell'atonalità, della politonalità, della dodecafonìa e così in genere un «sentimento» per ogni forma linguistico-espressiva? In tutta serietà dovremmo rispondere affermativamente. Ma il peggio è che questi «sentimenti» sono tanto poco compatibili tra loro quanto lo sono i linguaggi in questione.

E allora le cose si complicano ancor più. Parlare di una pluralità di «sentimenti» non è affatto facile quando si assume che essi siano generati dall'abitudine. Richiamandoci ancora una volta al senso corrente del termine, un'abitudine è in generale un modo di comportamento al quale noi ci atteniamo «istintivamente», senza riflessione esplicita: e si intende che essa può essere acquisita e anche perduta. Ma una *nuova abitudine*, nell'ambito dello stesso genere di cose, *scaccia la vecchia* – questo è ovvio. Non posso essere abituato a levarmi il cappello come saluto ed a non levarlo affatto.

Cosicché non posso possedere il «sentimento dell'atonalità» ammesso che questa espressione abbia senso, *e deve aver-*

lo! – senza aver perso le abitudini uditive legate alla tonalità. Solo che questa perdita, come si comprenderà, non significa per nulla essere liberi dai condizionamenti del linguaggio tonale, ma significa più radicalmente non essere più in grado di operare quelle sintesi uditive da cui sorge l'opera tonale stessa.

Sarebbe interessante considerare con quali argomenti ci si potrebbe opporre a esiti così apertamente paradossali. Ma il punto del problema non sta nella pura e semplice esasperazione teorica della questione: essa assolve il compito di richiamare vivacemente l'attenzione sul fatto che proprio uno schema teorico di tipo empiristico, a cui va riconosciuto il merito di un'apertura di principio verso ogni «novità», conduce tuttavia, in uno sviluppo coerente, ad una considerazione degli universi linguistici come universi chiusi, ciascuno con il proprio sfondo di passato come unica origine delle loro formazioni di senso. La molteplicità viene fin dall'inizio senz'altro posta: e rischia subito di diventare un enigma.

Annotazioni

1. Il testo citato di R. Francés, *La perception de la musique* (Vrin, Paris 1958, 1984²) mostra ovunque con particolare chiarezza l'azione di presupposti vetero-empiristici nell'ambito di una ricerca di psicologia della musica. In particolare si parla di *sentiment de tonalité* come un sentimento che è istituito nella *répétition fréquente*, e dunque attraverso la *mémoire* e in forza di *liaisons constamment expérimentées*. «Il rapporto 3/2 tra due frequenze (con la leggera approssimazione del temperamento) diventa per il soggetto una *quinta*, con tutti i significati culturali che vi si ricollegano, con l'insieme delle particolarità strutturali che ciò comporta, come il fatto di contenere due terze, l'una minore e l'altra maggiore, di determinare da sola una tonalità, di essere indeterminata quanto al modo e di richiamare una determinazione attraverso la mediazione della terza, ecc. Tutte queste proprietà degli intervalli non restano sul piano concettuale, esse sono implicitamente pensate in atto, cioè associate alla ricezione uditiva dell'intervallo come se

fossero virtualità sonore concrete. In quanto esse sono state 'sperimentate' nella semplice frequentazione delle opere, possono acquisire una certa evidenza anche prima di essere state isolate come tali in un rapporto astratto e generale» (pp. 41-42). «Così l'incompletezza di una melodia che termina su un grado diverso dal primo, terzo e quinto è sentita emotivamente come una tensione che richiede un completamento non di ordine logico, ma di ordine sensoriale. Questa componente emozionale non poggia su un sapere rappresentato, ma su un'accumulazione di percezioni anteriori» (p. 105). La sintassi tonale «è un fatto sociale di grande estensione, di origine storica abbastanza indeterminata, ma abbastanza antica da giustificare l'imporsi in rapporto ad essa dell'illusione naturalistica (che ha imperversato soprattutto fino al secolo scorso quando le nozioni del relativismo socio-culturale non erano ancora venute a tormentare il sonno dogmatico dei musicologi)» (p. 64). Di un simile punto di vista fa naturalmente parte integrante il rifiuto dell'impostazione teorica della psicologia della forma e della fenomenologia filosofica. «La *Gestalttheorie*, in particolare, che ha conosciuto in psicologia successi positivi, può essere ripresa in estetica solo a condizione di importanti riserve; l'adattamento delle leggi che essa ci ha lasciato deve per lo più consistere nel relativizzarle all'interno della storia dell'arte e dell'individuo. [...] Per la loro tendenza a misconoscere il carattere storico delle forme fisiche (qui, delle forme acustiche) a partire dalle quali si costituisce l'esperienza dei soggetti, gli psicologi di questa scuola, le cui acquisizioni presentano ad un certo livello un valore incontestabile, hanno finito con il dare un tono *innatista* alle loro spiegazioni. La forma e l'informe sembrano spesso, stando a loro, dei dati immediati della coscienza che essi non colgono né nel loro divenire individuale come momenti di uno sviluppo psicologico, né nella loro evoluzione sociale come prodotti di un linguaggio transitorio fissato da istituzioni che tendono a farlo apparire come 'naturale' fino al giorno in cui ad esso si sostituisce un nuovo linguaggio generatore di 'forme' sconosciute che, un secolo prima, sarebbero passate per informi. [...] Qualunque tentativo di comprensione 'ingenua' è escluso, qualunque 'riduzione fenomenologica' che 'metta tra parentesi' il mondo istituzionale della cultura per tentare di ritrovare il vissuto nelle sue manifestazioni è

senza oggetto. L'elemento non è semplice se non in quanto lo si sradica dall'insieme di cui esso fa parte e nel quale è rivestito di proprietà specifiche, ciò che si chiama il dato è in realtà costituito a partire da una sfera oggettiva che è necessario conoscere (quella delle opere e delle tecniche che esse presuppongono) prima di esplorare il contenuto di coscienza» (p. 9). – Va infine notato che le ricerche di R. Francés rappresentano un fondamentale punto di riferimento a cui si richiama spesso la semiologia musicale nell'intento di dare alle prese di posizione convenzionalistiche un supporto psicologico. In questo quadro è utile rammentare le formulazioni, a dire il vero un po' strampalate, ma in ogni caso molto indicative, che si possono trovare in M. Pagnini, *Lingua e musica. Proposta per un'indagine strutturalistico-semiotica*, il Mulino, Bologna 1974 e in rapporto alle quali si rimanda al testo di Francés: «Il materiale eletto dalla musica tonale consta di determinate fissazioni a coppia dette 'intervalli', riconosciuti validi in quanto acquisiti mediante una profonda acculturazione, e con radici storiche così remote e imprecisabili da darci l'illusione di una vera e propria 'naturalità' (mentre si potrebbe, se mai, parlare solo di 'seconda natura' o di 'natura acquisita'). L'impiego assiduo di certi intervalli ha prodotto una specie di sedimento memoriale, che a sua volta costituisce un sistema di attese automatiche (su cui si basano le cosiddette esigenze dell'orecchio e le regole di composizione che s'insegnano nei manuali). Oggidi le teorie naturalistiche sono state sostituite dalla visione relativistica, sollecitata in modo particolare dai vari studi di antropologia musicale. Una nota singola suonata nel vuoto, non è in realtà nel vuoto, né è propriamente singola. Essa va automaticamente ad inserirsi in un sistema probabilistico inconscio, per cui il suo possibile rapporto con altre note non è che relativamente libero... E il concetto è valido anche per quanto concerne i rapporti gerarchici delle varie note di un componimento nei confronti di quella nota fondamentale verso la quale le varie note di un dato complesso provano una specie di attrazione. Si sa che il sistema tonale consiste proprio di questa specie di centro calamitato, attorno al quale si distribuiscono, in rapporti vari, le altre note della scala. Perciò il suono unico di cui parlavamo viene spontaneamente interpretato come elemento fondamentale di una serie melodica. Il 'sentimento tonale' dunque

è un fenomeno di condizionamento, ed ha natura ontogenetica e non filogenetica» (pp. 15-16). «L'opera singola concreta suscita nell'ascoltatore acculturato un'inconscia rete di possibilità di soluzione, un'inconscia rete probabilistica, che provoca nel processo di comprensione un'alacre attività di richiami memoriali, di confronti, fra le varie forme del componimento, in stato di equivalenza o no, che sono alla ricerca di una specie di modello interno, o archetipo» (p. 22).

2. Dal punto di vista teorico, nel suo *Manuale di armonia* (Il Saggiatore, Milano 1963), Schönberg cerca di mostrare che, assumendo che la disposizione degli armonici abbia rilevanza nella istituzione della differenza tra *consonanza* e *dissonanza* (assunzione di cui per altro egli stesso segnala la discutibilità), quella differenza può essere riportata a quella tra armonici «più vicini» e armonici «più lontani» dalla nota fondamentale, cosicché l'opposizione non avrebbe alcuna giustificazione sulla base della fisica del suono. Di conseguenza «le espressioni 'consonanza' e 'dissonanza' che indicano un'antitesi, sono errate: dipende solo dalla crescente capacità dell'orecchio a familiarizzarsi anche con gli armonici più lontani, allargando in tal modo il concetto di 'suono atto a produrre un effetto d'arte' in modo che vi trovi posto tutto il fenomeno naturale nel suo complesso. – Quello che oggi è lontano domani potrà essere vicino: basta essere capaci di avvicinarsi. Nella via che la musica ha percorso essa ha introdotto nell'ambito dei suoi mezzi espressivi un numero sempre maggiore di possibilità e di rapporti già insiti nella costituzione del suono» (*op. cit.*, p. 24). In *Stile e idea* Schönberg rammenta che «a distinguere le dissonanze dalle consonanze non è una maggiore o minore bellezza, ma una maggiore o minore *comprensibilità*. Nella mia *Harmonielehre* ho sostenuto la teoria che i suoni dissonanti sono meno familiari all'orecchio di quanto appaiono tra gli ultimi armonici, e che perciò non si giustificano termini così violentemente contraddittori come consonanza e dissonanza. Una maggiore familiarità con le *consonanze più remote*, ossia le *dissonanze*, eliminò gradatamente la difficoltà di comprensione...» (Feltrinelli, Milano 1975, p. 107). Quanto al divieto di impiego delle consonanze, altrove si precisa: «L'esclusione degli accordi consonanti non posso giustificarla con

un motivo fisico, ma con uno artistico, ben più decisivo. E infatti una *questione di economia* – . Secondo la mia sensibilità della forma (ed io sono tanto immodesto da rimettere ad essa l'unico diritto di comandare, per quel che riguarda le mie composizioni), l'inserzione anche di un unico accordo tonale avrebbe conseguenze tali e reclamerebbe per sé un tale spazio, quale non ho a disposizione entro l'ambito della mia forma. Un accordo tonale accampa pretese riguardo a quel che segue e, retroattivamente, riguardo a tutto quel che precede; e non si vorrà dunque esigere che io butti all'aria tutto ciò che precede perché un accordo tonale, sfuggito inavvertitamente, vuol essere reintegrato nei suoi diritti... Tuttavia, nonostante il mio punto di vista odierno, non ritengo escluso di poter usare insieme anche gli accordi consonanti, qualora si trovi la possibilità di soddisfare oppure di paralizzare le loro esigenze formali» (*Analisi e pratica musicale*, Einaudi, Torino 1974, p. 59).

§ 5

«In tutto il mondo, dagli Esquimesi agli abitanti della Terra del Fuoco, dai Lapponi ai Boscimani, la gente canta, urla, mugola con voci selvagge o monotone; grida e mugola, nasalizza e vocalizza; squittisce e ulula; scuote sonagli e percuote tamburi. La gamma dei suoni è limitata, gli intervalli diversi, le forme di respiro brevi, la capacità inventiva apparentemente ridotta e i limiti assai marcati. È possibile chiamare tutti questi rumori con il nome di musica, se la parola musica è la stessa che designa la sacra arte di Bach e di Mozart?».

Con questa domanda si apre l'ultimo capitolo del libro di Curt Sachs, *Le sorgenti della musica*, che è anche l'ultima sua opera, pubblicata postuma nel 1962⁹. Il grande cammino della sua ricerca e della sua riflessione si conclude così sul tema dell'altra musica, della molteplicità dei linguaggi e dei problemi posti dall'assunzione di un punto di vista unitario.

⁹ Boringhieri, Torino 1979, p. 224.

In realtà, la discussione verte inizialmente sulla nozione di *progresso*, ma i dubbi subito accumulati, e con buoni motivi, sull'applicabilità di questa nozione alla musica e alle arti in genere, rivelano ben presto che il vero obiettivo sta nel cominciare a contestare la possibilità di un ordine temporale che riproponga un modello teleologico che vede nell'altra cultura al più uno stadio arcaico della propria, per giungere a mettere in questione la stessa possibilità di una considerazione unitaria. Una melodia esquimese, ad esempio, nonostante la sua elementarità e rudimentalità, non è qualcosa di meno progredito di qualunque capolavoro della cultura musicale europea, ma è anzitutto una musica che presuppone una modalità dell'esperienza musicale interamente diversa. Il dubbio posto sul tema del progresso riporta l'accento sulla molteplicità dei linguaggi della musica, ma secondo un'inclinazione nella quale avvertiamo fin dall'inizio emergere come un problema la possibilità di stabilire un nesso tra «giochi linguistici» che sono radicati in «forme di vita» interamente diverse.

Anzitutto *la musica non è una lingua universale*¹⁰, non è una lingua che parla immediatamente e in modo eguale a tutti gli uomini. Questa formulazione di Sachs può far venire in mente, per contrapposizione, il fatto che nella sua *Teoria della visione*, Berkeley aveva parlato del linguaggio della visione, appunto, come una lingua universale, volendo con ciò indicare, ad un tempo, che i fatti visivi sono *segni* e dunque debbono essere interpretati, ma anche che il loro significato è subito lì, a portata di mano, lo stesso per tutti gli uomini: quelle manifestazioni percettive che significano per me un albero, significano un albero anche per un aborigeno australiano come per chiunque¹¹.

La stessa cosa non si può dire per la musica, essa non è un linguaggio che parla direttamente e spontaneamente a tutti

¹⁰ *Ivi*, p. 234 e p. 236.

¹¹ G. Berkeley, *Teoria della visione*, tr. it. a cura di P. Spinicci, Guerini, Milano 1995. Cfr. par. 147.

gli uomini. E in rapporto a questo problema deve essere considerato particolarmente significativo il fatto che essa debba essere *appresa*, sia che l'apprendimento venga realizzato attraverso un vero e proprio insegnamento scolastico¹², sia che esso consista in una trasmissione diretta di pratiche musicali insieme alle altre pratiche della vita comunitaria.

E tuttavia, quando si parla qui di apprendimento non si deve pensare soltanto a qualcosa di simile all'apprendimento di una tecnica, all'acquisizione di un'abilità che può essere trasmessa come tale. Del senso di queste tecniche infatti fa parte integrante l'orizzonte storico nel quale esse hanno potuto affermarsi ed essere elaborate. Questo orizzonte non se ne sta là, a disposizione di chiunque lo voglia afferrare. Esso si è appunto concretizzato in «abitudini», in «sentimenti», in orientamenti del vissuto. Perciò può sorgere il dubbio che questo orizzonte non possa affatto essere «appreso» o che possa esserlo soltanto in modo superficiale, situandosi all'esterno della cultura a cui esso fa da fondamento. E in che modo è possibile situarsi al suo interno se non apparteniamo ad essa fin dall'inizio?

Nel campo particolare dell'esperienza e della pratica musicale sembra così prospettarsi un problema che è ovunque presente nella ricerca antropologica: una difesa effettiva dell'alterità sembra comportare difficoltà di principio nell'istituzione di un rapporto abbastanza profondo da condurre ad una comprensione autentica. Si postula la possibilità di un *incontro*, senza individuarne il *luogo* o addirittura affacciando il dubbio che esso esista o in generale possa esistere. Naturalmente, per chi come Sachs ha così lungamente e appassionatamente indagato le culture musicali «lontane», questo dubbio assume un senso peculiare: esso intende non soltanto ribadire un motivo relativistico, ma soprattutto la possibile validità di altri modelli di valutazione profondamente diversi

¹² C. Sachs, *op. cit.*, p. 234.

da quelli europei. In questo spirito sono anche da intendere i significativi aneddoti narrati da Sachs e che da soli possono sostituire un lungo discorso. Si tratta – una volta tanto! – di esempi clamorosi di «incomprensione» della musica colta europea da parte degli «altri».

Si narra, ad esempio, di un «eccellente musicista popolare albanese» che, condotto ad ascoltare per la prima volta la *Nona Sinfonia* di Beethoven, commenta perentoriamente: «*Lepo ali preprosto*». Che in albanese vuol dire: «Bello, ma troppo semplice»¹³.

In realtà ciò che si vuole rilevare qui non è tanto la questione della comprensione o dell'incomprensione, e nemmeno si vuoi portare l'accento sul «condizionamento» di cui valutazioni come queste sono indubbiamente il risultato, quanto piuttosto si vuole rivendicare in positivo una differenza di valori, sottolineando ad un tempo la profondità con la quale l'ascolto è radicato nella tradizione culturale e nell'atteggiamento spirituale ad essa sottesa.

E tuttavia, già nell'atmosfera nella quale fin dall'inizio si muove la discussione e poi sempre più nel suo sviluppo, non può sfuggire la presenza di un disagio teorico che si avverte sia nel pessimismo di chi guarda alle altre culture musicali come culture che appartengono in ogni caso al passato, sia nel *conflitto* interno che qui si sta delineando.

Entrambi questi temi sono contenuti emblematicamente nella frase con la quale Sachs dichiara, dopo tutto, di *non essere affatto disposto a scambiare la messa bachiana in si minore con una melodia esquimese*¹⁴. E lo si dice, si badi bene, con un certo non so qual senso di rammarico. Mi dispiace ma non posso. Vorrei, ma è ormai troppo tardi.

Sarebbe certamente un inammissibile fraintendimento interpretare quell'affermazione come una sorta di inatteso ri-

¹³ *Ivi*.

¹⁴ *Ivi*, p. 237.

gurgito di eurocentrismo. Al contrario: essa è pienamente coerente con l'intera impostazione precedente.

Infatti, si tratta non tanto di porsi sul piano di una valutazione assoluta, ma al contrario di non potersi sottrarre ad una valutazione condizionata, a quella valutazione che il tempo stesso mi impone. Il tempo infatti viene qui in questione due volte, sempre come passato, e in una duplice forma: come appartenenza al passato, ad un passato per così dire di principio, di quelle formazioni di senso che si trovano al di fuori della tradizione europea; come passato di questa stessa tradizione a cui noi stessi apparteniamo e dalla quale siamo posseduti.

La ragione profonda per la quale non possiamo scambiare la grande messa bachiana con una rozza melodia esquimese, non sta né nella grandezza della prima né nella rozzezza della seconda.

Si tratta invece di questo: «*Non possiamo sfuggire alla cultura che noi stessi abbiamo costruito*»¹⁵.

Queste sono le ultime parole di Curt Sachs.

Non c'è dubbio che in tutto il percorso che conduce a questa conclusione si sentano nuovamente echeggiare, certo da diverse angolature e all'interno di una peculiare atmosfera intellettuale, i motivi sui quali ci siamo soffermati in precedenza avviando il nostro riesame critico, e soprattutto sembra affiorare qui quello schema teorico al quale abbiamo imputato di non riuscire a districare l'idea della molteplicità degli universi linguistici da quella della loro chiusura di principio. E ciò è tanto più significativo per il fatto che questi temi si presentano proprio in un autore la cui intera attività di ricerca è per lo più caratterizzata dalla tensione verso sintesi di ampio respiro, che richiedono, volenti o nolenti, criteri unitari e fili conduttori ideali capaci di stabilire nessi significativi tra i fatti e che proprio per questo potrebbe soggiacere alle critiche di

¹⁵ *Ivi*, p. 238.

un orientamento di ricerca che fa della particolarità la propria vocazione esclusiva.

Vogliamo ora riconsiderare la conclusione a cui perviene Sachs alla luce delle intenzioni critiche che abbiamo già manifestato in precedenza. In quella conclusione, come del resto nelle considerazioni che la preparano, affiora di continuo come un problema la possibilità di vivere *tra* linguaggi differenti, la difficoltà di mantenere la presa sull'uno e sull'altro – e quindi anche, benché questo tema si presenti solo di sbieco, di pervenire ad una comprensione autentica di un *altro* linguaggio. Il richiamo al linguaggio verbale del resto potrebbe insegnarci proprio questo: la possibilità di apprendere più di una lingua si fonda sul fatto che in lingue diverse possiamo dire la stessa cosa, dall'una all'altra possiamo entro limiti ragionevolmente larghi, operare una traduzione, mentre un simile problema è semplicemente privo di senso nel caso delle diverse forme di espressione musicale. L'accento poi, fatto da Sachs, all'impiego della parola «neve» e alla ventina di termini qualificativi con i quali gli esquimesi differenziano vari modi di essere della neve, tende a collegare a tal punto il linguaggio verbale alla forma di vita da estendere la difficoltà al linguaggio verbale stesso. Potremmo arrivare a sostenere che nessuna traduzione autentica può essere data della parola «neve» così come è impiegata dagli esquimesi: debbo essere stato laggiù da sempre, mio padre e mia madre debbono essere andati a morire sulla neve perché io possa dire di comprendere che cosa significhi quella parola per un esquimese!

Emerge così nuovamente un problema anche troppo generale nel quale vorremmo evitare di immergerci più di quanto sia strettamente indispensabile alle nostre esigenze critiche. A tale scopo converrà indugiare sui nostri aneddoti minimi che tuttavia, come abbiamo già sottolineato, possono svolgere un'efficace funzione di sintesi. La frase del cantore albanese ci consente un breve commento che potrebbe fare passare in secondo piano la funzione prevalente che assolve qui di

illustrare clamorosamente la differenza di modelli e di abitudini di ascolto. Sachs stesso rammenta infatti l'importanza che riveste nella musica popolare albanese l'elemento ritmico e la sua particolare complessità sotto questo riguardo¹⁶. L'«abitudine» dunque ha certamente orientato l'ascolto verso l'aspetto *ritmico*, ed è indubbiamente con implicito riferimento ad esso che egli si esprime così: è troppo semplice. Ma non è affatto lecito ritenere, solo per questo, che l'estraneità verrebbe in questo modo ribadita ovvero che una simile valutazione documenterebbe unicamente l'inesistenza di un luogo d'incontro. Infatti il punto essenziale è che in ogni caso, a partire da un ascolto «pregiudicato», *viene qui colto qualcosa che appartiene all'opera stessa* – e voglio proprio dire questo: *anche a me, ora che ci penso, la Nona Sinfonia sembra troppo semplice*.

Cosicché è vero, ma è anche falso che quella valutazione manifesti un'incomprensione, ed è senz'altro falso ritenere che essa dipenda in tutto e per tutto dalla «cultura» dell'ascoltatore. Altrimenti non sarei in grado di farla mia propria.

Forse si osserverà: finora non è stato determinato in che senso si parli di «comprendere» e di «comprensione». Ed a ciò noi controbattiamo: qualunque cosa si intenda con *comprensione*, questa nozione deve comunque essere una nozione *praticabile*. Infatti potrebbe accadere che essa sia invece impiegata in modo tale da rendere irrilevante affermare che la comprensione mi sia consentita o preclusa; oppure che io non riesca nemmeno ad afferrare che cosa propriamente mi chieda – di dire? di fare? – quale penitenza mi imponga chi mi chiede se io abbia *veramente* compreso, non dico una melodia esquimese, ma quell'opera beethoveniana, addirittura.

Supponiamo ora che si dica: nessuno può apprezzare insieme la messa bachiana in si minore e una melodia esquimese: perché nessuno può essere nello stesso tempo un europeo del secolo XX e un esquimese di un'epoca indeterminata.

¹⁶ *Ivi*, p. 234. 42

Formulata in questo modo, forse nessuno accetterà un'affermazione come questa. È importante tuttavia rendersi conto di che cosa comporti il suo rifiuto.

Nemmeno Sachs del resto compie esattamente questa affermazione. Egli afferma soltanto di non essere disposto a scambiare la messa in si minore con una melodia esquimese.

Ma nessuno gli ha chiesto di farlo!

§ 6

Si va così imponendo a poco a poco la necessità di una profonda revisione di quell'atteggiamento di principio che in un primo tempo poteva sembrare addirittura scaturire dall'interno della stessa problematica da cui abbiamo preso le mosse. I richiami relativistici, le pretese di un convenzionalismo radicale che non conosce limiti nemmeno nella cosa stessa, l'idea che basti evocare il linguaggio per aver chiaro di fronte agli occhi come stanno le cose – tutto ciò si rivela ben presto fonte di difficoltà e di confusione.

Particolarmente erronea è l'idea che a porci su quella via sia la riflessione sulle vicende più recenti della musica. Al contrario è necessario rendersi conto fino in fondo che quando, a partire da considerazioni sulla musica, assumiamo quell'orientamento e quell'impostazione non facciamo altro che applicare un vero e proprio schema filosofico già pronto, la cui adeguatezza ed efficacia per gli scopi di una filosofia della musica non può affatto essere accettata come un'ovvietà, ma deve essere messa alla prova. E le nostre prime prove, i nostri primi sondaggi suggeriscono certo di orientare la ricerca in tutt'altra direzione.

Essi mostrano soprattutto la necessità di spingere la critica sino a cogliere quello che può essere considerato il principale presupposto di una prospettiva semiologica che intenda, più o meno consapevolmente, incontrarsi con lo schema em-

piristico nell'ambito della filosofia dell'esperienza: si tratta dell'idea che ogni formazione di senso abbia origine da una pura attività del comporre materiali che sarebbero in sé privi di articolazioni e di differenze interne. A partire da essa possiamo ritrovare tutti i motivi che abbiamo già delineato in precedenza, così come tutti i luoghi comuni che sono a essi collegati.

Stando a questo presupposto, ogni richiamo ad un piano dell'esperienza che non sia da subito soggiacente ad interpretazioni sembra quasi attrarre su di sé la critica mille volte riproposta della pretesa che si dia un «occhio innocente» al quale i dati si danno, appunto, nella loro irrelatività, così come essi sono. Non si è ancora forse abbastanza ripetuto che, già sul piano percettivo più elementare, e poi a maggior ragione nell'apprensione percettiva di prodotti caratterizzati da una particolare ricchezza nella stratificazione dei sensi come sono in generale le opere d'arte, il momento della «ricezione» non è separabile da quello dell'«interpretazione» – e quindi dalle proiezioni di senso che derivano dallo sfondo delle nostre abitudini?

Anzi: lo si è ripetuto anche troppe volte, e per lo più senza rendersi conto che questa *inseparabilità*, che è una pura e semplice ovvietà in rapporto a decorsi percettivi di fatto, non significa e non può significare l'improponibilità della distinzione tra l'una e l'altra componente. Al contrario: la possibilità di operare questa distinzione è una condizione per poter asserire l'inseparabilità di fatto, altrimenti non sapremmo che cosa viene giudicato inseparabile. Ciò è quanto basta per mostrare come siano fuori luogo le troppo facili polemiche contro la pretesa di dati assoluti che vengano colte da un'esperienza «innocente». Questa pretesa non ha affatto bisogno di essere avanzata o qualora lo fosse essa si ridurrebbe in ogni caso alla pretesa, del tutto legittima, di poter distinguere le componenti «interpretative» da quelle puramente «riettive» – cioè, tra gli aspetti della formazione globale di senso

appartenenti al lato temporale-soggettivo e gli aspetti appartenenti all'oggettività considerata nella sua struttura fenomenologica. L'enfasi posta sull'«interpretazione» – intendendo questo termine nell'accezione che sempre è presupposta in questo genere di discorsi, con gli accenti posti sulle accidentalità e sulle relatività culturali – rende invece privo di oggetto il compito di un'indagine volta al campo della ricettività. Questo compito può essere posto e cominciare ad essere assolto solo se questo campo viene concepito come attraversato da tensioni e distinzioni interne che formano la base per possibili configurazioni di senso.

Ad una concezione puramente proiettiva, si contrappone così una concezione più complessa che considera il senso come una formazione che ha bisogno di *presupposti* non solo dal lato soggettivo, ma anche da quello oggettivo.

Si consideri, per illustrare questa opposizione, un esempio ricorrente tratto dal campo della visione: la rappresentazione della profondità in un dipinto. Si potrebbe in proposito sostenere che la rappresentazione della profondità poggierebbe su un modo di «interpretare» contorni e cromatismi il cui principio non sta per nulla in essi, ma in abitudini visive acquisite; di conseguenza le regole secondo le quali la rappresentazione viene in fin dei conti costruita non avrebbero alcuna necessità interna e sarebbero puramente «convenzionali»; *oppure* che queste regole abbiano a che fare con la cosa stessa, nel senso che la loro applicazione consente la realizzazione di configurazioni percettive sulla cui base è in generale *possibile* la visione della profondità, qualunque cosa ne sia poi dell'azione, in circostanze determinate, dello sfondo di abitudini visive acquisite.

Si tratta di formulazioni profondamente diverse, di una vera e propria alternativa che non ammette alcuna soluzione intermedia.

Nella sua opera intitolata *I linguaggi dell'arte*, un libro a cui è utile fare riferimento proprio per la chiarezza con la quale mostra il nesso tra una prospettiva semiologica e una fi-

losofia empiristica dell'esperienza, Goodman osserva in proposito, facendosi sostenitore aperto ed estremo della convenzione, che «i quadri in prospettiva, come tutti gli altri, debbono essere letti; e la capacità di leggere deve essere acquisita»¹⁷. Una simile formulazione merita certo qualche parola di commento. Anzitutto si noterà il rinvio metaforico alla *lettura*, che propone senz'altro la connessione analogica tra un *dipinto* e un *testo*. Negli intenti di Goodman, questa connessione è operante nelle sue implicazioni più forti. Intanto, un testo deve essere riconosciuto come tale, e questo riconoscimento non è senz'altro ovvio dal momento che è necessario che certe configurazioni grafiche vengano apprese come «segni provvisti di significato»; e in secondo luogo, il testo debbo saperlo leggere, a quei segni debbono essere attribuiti quei significati che competono a essi, e naturalmente a leggere si *impara* andando a scuola.

La pittura – anch'essa dunque, che pure si fonda sulla visione, non è per nulla una lingua universale: anche la rappresentazione visiva della realtà che si pretende più fedele potrebbe dunque non essere «compresa», poiché è costruita sulla base di regole che non hanno alcun fondamento oggettivo e che, come le regole della scrittura e della lettura, si apprendono solo attraverso un processo di «*addottrinamento*»¹⁸.

Con chiarezza veramente esemplare si arriva qui a enunciare esplicitamente la tesi – spesso prudentemente sottaciuta e che trapela solo come una tendenza – che stabilisce una sorta di *equivalenza* tra l'affermazione della *molteplicità delle forme della rappresentazione* e la pura e semplice *soppressione*

¹⁷ N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, a cura di F. Brioschi, Il Saggiatore, Milano 1968, p. 19. L'espressione «occhio innocente» è tratta di qui, p. 13, e viene impiegata con riferimento esemplificativo alla posizione empiristica espressa da E. Gombrich in *Arte e illusione*, Einaudi, Torino 1965. Goodman per altro ritiene che il convenzionalismo di Gombrich non sia abbastanza radicale, in particolare proprio sul problema della prospettiva (cfr. pp. 15 sgg.).

¹⁸ N. Goodman, *op. cit.*, p. 38.

dell'oggettività: «La rappresentazione è relativa – qualsiasi quadro può rappresentare qualsiasi oggetto»¹⁹.

In un simile contesto non può mancare, e in effetti non manca, l'esempio del solito etnologo che mostra una fotografia al solito selvaggio, il quale, non essendo andato alle nostre scuole elementari, non sa «leggere», e dunque gira e rigira quel piccolo pezzo di carta tra le mani, lo guarda per dritto e per rovescio, e perfino ne osserva attentamente il retro, restituendolo infine con l'aria interrogativa di uno che non ci ha capito proprio nulla²⁰.

Poiché nessuna rappresentazione può essere più somigliante all'originale di una normale fotografia scattata in condizioni normali, quello strano caso sembra fornire la prova palmare non solo dell'importanza della componente «culturale» – cosa che in generale non sarà affatto contestata – ma che essa ha una tale importanza da rendere del tutto irrilevante il fatto che la configurazione percettiva sia costruita secondo certe regole piuttosto che secondo altre.

Invece qui c'è soltanto la prova palmare di un equivoco particolarmente urtante, che ha origine dal misconoscimento di una distinzione assolutamente necessaria. In considerazioni di questo genere si assume che se esistono direzioni di senso appartenenti alla cosa stessa, esse debbono essere immediatamente riconosciute in ogni tempo e in ogni luogo. La reazione dei singoli di fronte ad una data configurazione assume così il carattere di una vera e propria *prova sperimentale*; e può allora apparire ovvio che a prove sperimentali debba essere demandata ogni decisione in questo ambito di problemi. Questo stesso motivo sta naturalmente anche alla base della convinzione che qualora una qualche forma di addestramento sia necessaria per l'afferramento di relazioni e connessioni, questo stesso fatto sia a sua volta una dimostrazione che queste relazioni e connessioni siano di natura meramente proiettiva.

¹⁹ *Ivi*, p. 47. 46

²⁰ *Ivi*, p. 19 in nota.

Così nella frase precedentemente citata a proposito del problema dell'afferramento di una rappresentazione prospettica si sottolinea come argomento in ultima analisi decisivo il fatto che «la capacità di leggere deve essere acquisita», dunque che l'afferramento stesso è risultato di un addestramento esattamente come lo sono le regole di costruzione del disegno.

Ora, la distinzione da cui sorge l'equivoco può essere semplicemente formulata dicendo: ciò che importa non è per nulla se questa o quella determinata persona di fronte ad un dipinto realizzato secondo certe regole percepisca o non percepisca la profondità, ma se le regole in conformità delle quali quel dipinto è stato costruito siano tali da rendere *possibile per qualcuno* la percezione della profondità.

L'un problema viene ora nettamente separato dall'altro: anzitutto vi è una *possibilità* che è mostrata da considerazioni attinenti alla struttura del campo percettivo. E poi vi sono comportamenti di fatto, e in particolare vi è la varietà delle reazioni dei singoli, in circostanze determinate, accertabili mediante prove.

Il modo in cui questi livelli problematici entrano in rapporto è completamente diverso da quello in precedenza ipotizzato. In primo luogo le reazioni dei singoli non possono avere forza dimostrativa in rapporto alle tensioni di senso interne al campo percettivo: al contrario queste tensioni rappresentano nel loro insieme un criterio per districare la componente «proiettiva», e quindi per valutare l'incidenza e il peso dell'«esperienza passata». Ed è appena il caso di notare come, in questa diversa impostazione del problema, venga tolto qualunque fondamento all'idea che il solo dato di fatto della necessità di un addestramento implichi l'indifferenza del materiale di base. Tanto meno si potrà pretendere che questa indifferenza sia provata dalla molteplicità delle «interpretazioni».

In realtà gli argomenti relativisti spesso non sono affatto argomenti, ma si riducono ad una pura e semplice *esibizione della molteplicità*. Restando al nostro esempio della rappre-

sentazione prospettica, si pretende che la molteplicità dei metodi per la creazione di un effetto di profondità sia come tale sufficiente a mostrare la convenzionalità di quei metodi, passando al di sopra del fatto che questa molteplicità non è affatto indefinita, ma ha il proprio limite in quegli aspetti del fenomeno globale che partecipano alla costituzione percettiva della profondità e sui quali del resto i diversi metodi rappresentativi hanno il loro fondamento.

Questo atteggiamento è del resto connesso con la tendenza ad attestarsi ai *fatti* stessi come se la ricerca avesse in essi il suo termine, come se essi non fossero al tempo stesso anche *problemi*. Non è forse un problema che qualcuno, posto di fronte ad una fotografia di una persona o di un luogo a lui ben noto, non afferri la somiglianza e non realizzi la sintesi necessaria per istituire il rapporto di immagine? Il dato di fatto sembra proporre da sé la necessità del suo oltrepassamento verso un'interpretazione che sia in grado di renderne conto. Ma ciò richiede che si riconosca uno scarto tra il *comportamento accertato e ciò che sarebbe lecito attendersi, prima di ogni accertamento, stando ai dati della situazione percettiva*. In altri termini, dobbiamo essere in grado di dire: ciò che avrebbe dovuto accadere non si è invece verificato e questo fatto richiede una spiegazione. Un tale non vede la profondità nel disegno, mentre esso è fatto in modo tale che egli *dovrebbe* vederla. Vi sono condizioni per un'apprensione che tuttavia non si verifica. E questo è appunto un problema.

Se invece non riteniamo che sia lecito parlare di condizioni, se si sostiene che non vi è nulla nella configurazione percettiva che possa giustificare l'idea di un senso possibile, e dunque l'impiego di espressioni come «dovrebbe» o «avrebbe dovuto» sarebbero solo il segnale di opinioni pregiudiziali, allora si impone la tendenza a bloccare ogni movimento verso l'interpretazione, ritenendosi soddisfatti della *pura e semplice fissazione e documentazione della differenza*.

Vogliamo spiegarci ricorrendo ancora una volta ad alcune esemplari formulazioni di Goodman – questa volta concernenti la tematica dell'espressione. Il contesto polemico riguarda ora «la diffusa convinzione che suscitare emozioni sia una funzione primaria dell'arte»²¹ – una frasetta nella quale egli ritiene (sua bontà) di poter riassumere la filosofia «romantica» dell'arte; e ovviamente la polemica è rivolta anche in direzione di una concezione che assegna all'arte il compito non solo di suscitare emozioni, ma anche soltanto di *esprimerle*. Si comprenderà allora che questo compito critico possa cominciare con alcune riflessioni dedicate all'espressione del volto, alla mimica e alla gestualità espressiva in genere. I tratti del volto, nella loro mobilità «esprimono» sentimenti – così si dice di solito. E va da sé, tenendo conto dell'obbiettivo perseguito, che si tratterà allora anzitutto di indebolire al massimo il nesso per il quale un dato esteriore viene inteso come una manifestazione immediata di un determinato stato interiore.

A questo proposito, ciò che abbiamo in precedenza osservato in rapporto al nesso raffigurativo o al problema della rappresentazione prospettica dello spazio dovrà essere soltanto ripetuto, quasi senza modificazioni. In generale siamo portati a ritenere che vi sia una qualche connessione intrinseca tra sentimento ed espressione, quasi che, ad esempio, un certo modo di atteggiarsi del volto che noi intendiamo come manifestazione di un sentimento di ira sia l'ira stessa stampata sul volto. Invece, anche l'afferramento dell'espressione va considerato come una «lettura», nel senso e con le implicazioni che abbiamo illustrato in precedenza. Potremmo infatti sostenere che le espressioni facciali siano ovunque senz'altro comprese? Al contrario. Subito potremo addurre una grande varietà di fatti che mostrano la necessità di una vera e propria decifrazione, o inversamente di un vero e proprio processo di addestramento al controllo della mimica. Che le espressioni fac-

²¹ *Ivi*, p. 47.

ciali siano «plasmate dal costume e dalla cultura» non è forse mostrato in maniera esemplare dalla mimica dell'attore giapponese che è del tutto indecifrabile per un occidentale? Del resto è sufficiente ricordare il lungo e difficile studio a cui si sottopongono gli attori in genere per imparare a esprimere i sentimenti in tutte le loro varietà e sfumature²².

Neppure in questo caso si dimenticherà di approfittare della citazione dell'antropologo, il quale ci assicura che «... non ci sono movimenti fisici, espressioni facciali o gesti che provochino risposte identiche in ogni parte del mondo... Un sorriso in una società indica amicizia, in un'altra imbarazzo e, in un'altra ancora, può avvisare che, se non viene meno la tensione, può seguire ostilità e aggressione»²³.

Anche questa osservazione verrà senz'altro inserita tra quella documentazione della differenza che dovrebbe bastare a sostenere la tesi secondo la quale «tanto nel caso della rappresentazione, quanto dell'espressione certe relazioni si fissano stabilmente per un certo popolo attraverso l'abitudine, ma in nessuno dei due casi esistono relazioni assolute, universali e immutabili»²⁴.

Peraltro proprio l'osservazione intorno al riso attira la nostra attenzione critica, essendo l'esempio dell'attore senz'altro indiscutibile, ma anche incapace di provare alcunché in rapporto al nostro problema. Ciò che invece ci appare singolare in quella frase è che essa può assumere il senso e assolvere lo scopo che ad essa gli attribuisce il nostro autore solo se viene intesa nel senso più letterale possibile, come se ci fosse un popolo per il quale il riso esprime *solo* amicizia, un altro *solo* imbarazzo e un altro ancora *solo* ostilità e aggressione latente. Noi europei, ad esempio, sorridiamo ad un amico perché siamo lieti di incontrarlo. Siamo abituati a fare così. E il no-

²² *Ivi*, p. 48.

²³ *Ivi*.

²⁴ *Ivi*.

stro amico che vede il nostro sorriso, lo interpreta come una manifestazione di letizia, perché anche lui è abituato a fare così. Ma c'è forse un qualche legame interno tra l'una e l'altra cosa? Per nulla affatto. Si tratta solo di un'associazione occasionale – venuta fuori chissà come e chissà perché. E infatti se nel nostro sorriso si imbattesse un uomo di un'altra tribù, forse se ne scapperebbe a gambe levate sospettando una grave aggressione di lì a poco.

Qui diventa evidente la miseria teoretica di tutte queste considerazioni relativiste. Occorre forse essere osservatori raffinati e psicologi esperti per cominciare con il notare che il *riso in generale* può esprimere di volta in volta gioia, imbarazzo, amicizia, ostilità, disprezzo, e molte altre cose ancora?

Tutti sanno questo. Io, ad esempio, rido quando vinco; ma rido anche quando perdo. E come talvolta si piange di felicità, talaltra si ride per non piangere.

Vi sono poi comportamenti connessi al riso molto particolari. Ad esempio, i sardoni, preistorici antenati dei nostri enigmatici sardi, ammazzavano i loro vecchi *ridendo*. Sardonicamente²⁵.

Di fronte a ciò potremmo allora limitarci al rilievo della differenza, come se la prima e l'ultima parola fosse concentrata nel ben noto detto: *Paese che vai, usanza che trovi?*

Commenteremmo allora: ecco qui una tribù per la quale l'uccisione dei vecchi è abitualmente connessa al riso. Guarda come è vario e relativo il senso delle espressioni facciali umane!

La concezione che sta sullo sfondo di un simile commento considera la mimica come se in essa fosse in gioco l'impiego a piacere di un repertorio di movimenti facciali a nostra disposizione, di una collezione di smorfie in rapporto alle quali si tratta semplicemente di decidere a quale sentimento esse debbano essere associate. L'idea, di origine lingu-

²⁵ Ne parla V. S. Propp nel saggio «Il riso rituale nel folclore», in *Edipo alla luce del folclore*, a cura di C. Strada Janovic, Einaudi, Torino 1975, p. 59.

stica, dell'arbitrarietà del segno si rispecchia ora nella concezione secondo la quale una smorfia qualunque potrà essere associata ad un sentimento qualunque.

Dell'esistenza di questa o di quella connessione non facciamo poi altro che *prendere atto*. Il gesto, tipicamente empirista, del *prendere atto* è, in questa impostazione, ovunque dominante, in coerenza del resto con il timore, anch'esso tipicamente empirista, della formulazione di opinioni che tenderebbero subito a presentarsi, per il modo stesso in cui è delineata la problematica, con la caratteristica negativa del pregiudizio. Mentre le nostre considerazioni e osservazioni critiche vorrebbero mostrare che, in uno sviluppo coerente, si corre qui il rischio di un vero e proprio blocco della ricerca. Affinché questo blocco venga superato è necessario un atteggiamento interamente diverso: fin dall'inizio, per attenerci ancora al nostro esempio, dobbiamo avvertire, dietro la possibilità del riso di connettersi a sentimenti diversi e anche contrastanti, un nodo di problemi che debbono essere dipanati e che chiamano in causa, vorremmo proprio dire, la *natura* del riso. E ciò vale a maggior ragione nel caso del riso dei sardoni. Non esiteremmo qui a osservare che l'ingenuo pensiero «non si dovrebbe affatto ridere quando si uccidono dei vecchi» abbia una sua necessità per mettere in moto le domande necessarie allo sviluppo della ricerca. Di quel fatto non dobbiamo soltanto *prendere atto*, ma anche *rendere conto*, dobbiamo portare la nostra attenzione in direzione di quella complessa trama di rapporti nella quale quel comportamento ha le sue ragioni²⁶. E si comincia allora forse a sospettare che la critica del pregiudizio non sia sempre e necessariamente incompatibile con l'elogio del preconetto.

²⁶ *Ivi*, p. 59: «L'espressione 'riso sardonico' attualmente è usata come sinonimo di riso crudele e maligno. Ma alla luce del materiale esaminato la cosa assume un significato diverso. Abbiamo visto che il riso crea la vita e favorisce la nascita. Se così stanno le cose, il riso durante l'atto dell'uccisione trasforma la morte in una nuova nascita e annulla l'omicidio. Di conseguenza questo riso è un atto di pietà che trasforma la morte in una nascita nuova».

Vogliamo ora mettere in secondo piano i motivi polemici per raccogliere insieme le linee emerse in positivo all'interno della nostra discussione. Credo intanto che risulti chiaro dal modo stesso in cui essa si è andata sviluppando che l'insofferenza più volte manifestata nei confronti del relativismo e dei temi a esso connessi non può affatto essere interpretata come una sorta di preludio verso la riacquisizione di posizioni che possono essere considerate da gran tempo superate. Fin dall'inizio, del resto, la nostra critica è stata sviluppata nel presupposto che alcuni *punti fermi* fossero in ogni caso ben determinati. Il nostro vero problema è tuttavia in che modo possiamo muoverci intorno a questi punti fermi.

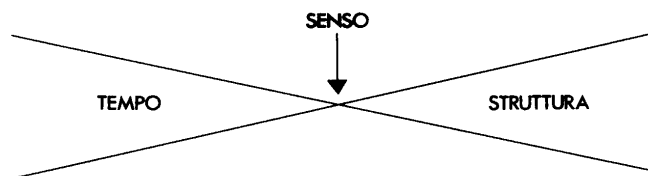
Tutte le nostre considerazioni precedenti mostrano anzitutto quanto sia fuorviante contrapporre al dogmatismo delle giustificazioni assolute un atteggiamento di apertura così incondizionata da rivelare difficoltà quanto meno singolari ed esiti più o meno nascostamente paradossali. Ed è naturalmente disponendoci al di fuori di quest'alternativa che cominciamo con l'affermare l'erroneità di una concezione che riduce ogni determinazione del materiale della musica a dati di fatto di ordine psicologico e socio-culturale.

Anche nelle nostre riflessioni filosofiche intorno alla musica dobbiamo invece lasciarci guidare da una presa di posizione che ha naturalmente una portata più generale: la componente soggettiva che interviene nella produzione delle formazioni di senso ha di fronte a sé un campo di sensi latenti, di direzioni di senso possibili; e il senso stesso, nella sua realtà ed effettività, sorge come un risultato dei dinamismi che entrano in gioco in questo rapporto.

Nell'ambito di questi dinamismi interviene certamente anche la problematica dell'abitudine, ma solo come parte di una tematica più ampia e d'altronde orientata in una maniera interamente diversa. Perciò sembra, più opportuno richiamar-

si alla *dimensione temporale* in genere, che è la dimensione anzitutto propria della soggettività, così da implicare non soltanto i motivi dell'educazione e dell'apprendimento, degli abiti mentali e dei pregiudizi, dei sensi sedimentati e socialmente validi ed ogni altro motivo che può essere raccolto sotto il titolo dell'abitudine, ma anche tutte le tensioni che appartengono alla soggettività come soggettività attiva e attivamente operante con le sue scelte e l'intero sfondo di pensieri che la motivano.

Di fronte a tutto ciò vi sono tuttavia anche quei dinamismi che si impongono alla soggettività stessa come appartenenti al suo campo di azione che deve essere concepito come una totalità internamente strutturata. Alla *potenza dell'abitudine*, e più in generale delle forze che hanno il loro fondamento nella dimensione storico-temporale dell'esperienza, contrapponiamo così la *potenza della struttura*. Dall'una e dall'altra scaturisce ogni formazione di senso, l'origine del senso sta nell'incontro tra queste due potenze. Tutto ciò potrebbe essere schematizzato così:



Vogliamo ora delineare la prospettiva problematica che una simile presa di posizione suggerisce nel momento in cui cominciamo a concretizzarla sul piano dei problemi di una filosofia della musica. Le *formazioni di senso* con cui abbiamo a che fare sono allora specificamente *formazioni musicali*, sono in generale le *opere* di cui consta la musica stessa – si tratta dunque di oggettività culturali integrate in una tradizione e

che debbono essere colte e afferrate in questa integrazione, in questa loro essenziale storicità. Ma queste opere di cui consta la musica constano a loro volta di suoni, esse sono alquanto di reale in quanto sono costituite di *questo determinato materiale percettivo*, che ha in se stesso, come noi stiamo sostenendo, *prima* che una qualunque elaborazione lo faccia rivivere all'interno dell'opera musicale, le sue determinazioni e differenze caratteristiche, le proprie qualità specifiche che stanno a fondamento di molteplici modalità possibili di connessione e di rapporto. In queste stesse qualità e caratteri e nella rete di relazioni che sorgono sulla loro base si innestano direzioni e tensioni immaginative che conferiscono al materiale sonoro stesso la sua molteplice latenza espressiva. E tutto ciò fa naturalmente parte del lato della struttura.

Proprio il fatto che questo termine viene impiegato qui in primo luogo in rapporto ad un campo di manifestazioni percettive, considerate puramente come tali, mostra che esso non intende fare riferimento anzitutto a reticoli logici da rintracciare ad un grado di maggiore o minore profondità al di là delle manifestazioni percettive stesse, ma al contrario a distinzioni ed a relazioni che sono rilevabili interamente all'interno di una considerazione fenomenologica. Inoltre il suo impiego è libero da implicazioni obbiettivistiche, dal momento che il legame con l'elemento soggettivo in generale deve essere necessariamente e ovviamente mantenuto all'interno di considerazioni che non hanno di mira oggetti in generale, ma oggettività percepite. Ciò che invece viene posto da parte, come appartenente ad un ambito problematico essenzialmente diverso, è la connessione con la soggettività considerata nella sua determinazione empirico-psicologica.

Una simile impostazione del problema ci consente di fare un impiego della metafora del linguaggio in modo da illuminare un nuovo e fondamentale aspetto che in precedenza non poteva che restare oscuro.

Abbiamo già rilevato che le nostre critiche in direzione

di una prospettiva semiologica non ci precludono affatto l'impiego della metafora del linguaggio, ma ci consentono anzi di fare di essa un impiego liberamente illustrativo, di volta in volta calibrato al contesto e con tutti gli adattamenti alle necessità del caso in discussione. Ora, se vogliamo, come del resto si è già fatto in precedenza, parlare dei *linguaggi della musica* per indicare i modi in cui sono realizzate le sue opere, se in generale portiamo l'accento sulla loro varietà e molteplicità, è chiaro che qui viene implicata anzitutto la *dimensione temporale*: le differenze che istituiscono questa molteplicità rimandano infatti a validità socialmente sedimentate, alle differenze delle tradizioni e delle culture. Ma allora si impone anche la distinzione tra *piano linguistico*, essenzialmente legato alla dimensione temporale, e *piano prelinguistico*, al quale debbono anzitutto essere riferite le considerazioni fenomenologico-strutturali. All'interno di una prospettiva empiristico-semiologica questa distinzione sarebbe improponibile per il semplice fatto che, in rapporto al problema dell'origine del senso, il piano prelinguistico non sarebbe altro che un puro nulla. Tutto accade, appunto, dentro un gioco linguistico, del quale certamente fa parte l'esperienza stessa, ma in ogni caso come un'esperienza essenzialmente determinata dalle regole che istituiscono quel gioco.

Ciò che ora ci apprestiamo a sostenere è invece proprio la pregnanza di quella distinzione, già naturalmente da un punto di vista generale, e poi specificamente sul terreno di una riflessione filosofico-musicale.

In realtà non è forse molto importante stabilire i confini entro i quali questa riflessione dovrebbe attenersi e dunque l'ampiezza del campo che essa abbraccia: questi confini possono ben restare aleatori, come sembra giusto nel caso di ogni «disciplina» della filosofia. *È invece importante per determinare l'orientamento di una filosofia della musica fissare il punto da cui essa ha inizio.* E noi sosteniamo allora che una filosofia della musica comincia e può cominciare soltanto facendo un

passo indietro: essa non si rivolge da subito alla musica stessa considerata nella molteplicità aperta delle sue forme espressive, ma *regredisce* al piano dell'esperienza del suono come un'esperienza che forma ad un tempo il presupposto e il fondamento di ogni progetto compositivo.

Ma proprio su questo punto bisogna intendersi: che vi siano dei presupposti o dei fondamenti di ogni progetto compositivo è, in fondo la rivendicazione di ogni concezione «essenzialistica» della musica, di ogni concezione, cioè, che ritiene di poterne circoscrivere il concetto in modo non arbitrario, e quindi di poter ritrovare, al di là della varietà delle sue forme di manifestazione, una radice unitaria. In che modo si prospetta ora questo problema alla luce delle nostre considerazioni precedenti? Qual è propriamente la direzione in cui agisce l'idea che ogni progetto compositivo abbia dei presupposti e dei fondamenti?

Intanto muta il modo di concepire il progetto stesso: in questa parola è contenuta l'immagine della *proiezione*. Ma questa proiezione non può essere considerata secondo lo schema elementare dell'occhio che anima una materia senza vita, come se il colore delle cose dipendesse dalla luce del nostro sguardo. E in realtà non è nemmeno pertinente l'opposta esemplarità della scultura, così spesso citata per rammentare la vittoria dello scalpello sulla durezza della materia inerte. Nell'uno come nell'altro caso si ha a che fare con un'opposizione troppo elementare, nella quale il momento soggettivo è in ogni caso dominante. E lo è proprio nel senso, in entrambi i casi, di un sopravanzamento soggettivo sulla materialità stessa – la soggettività essendo sede di ogni «forma» e ogni prodotto il risultato della sua «attività formatrice».

Più coerente con le nostre considerazioni è invece l'idea di una progettualità che ha le sue origini nella soggettività, che in essa comincia oscuramente a formarsi, ma che può diventare realmente produttiva solo quando si incontra con un materiale concepito come ricco di vita e animato da autono-

me tensioni interne. Certamente, questa vitalità interna è ancora da attribuire al nesso con la soggettività – il materiale così considerato, il suono, non è proposto secondo un'obiettività che può essere garantita solo dall'adozione di un punto di vista fisicalistico. Si tratta, lo ripetiamo, pur sempre del suono percepito, del suono in quanto esso è dato in un'esperienza del suono. Ma ciò che è prodotto nella relazione con la soggettività in generale si impone alla soggettività nella sua effettività e concretezza come qualcosa che appartiene al suono stesso, alla sua interna vitalità della quale siamo anzitutto percettivamente partecipi.

Perciò è perfettamente lecito parlare di sensi predeterminati, di differenze precostituite, di forme relazionali e di regole in esse fondate che stabiliscono vincoli e condizioni che sono da subito poste non appena avviene l'incontro con la materia sonora. Potremmo parlare addirittura di veri e propri *a priori fenomenologico-strutturali*, e non soltanto per eccitare la repulsione empiristico-semiologica di fronte alla parola, accentuando così la differenza dell'una e dell'altra posizione: ma anche per richiamare l'attenzione sul fatto che su quella formulazione non vi è nulla da ridire se la parola «a priori» viene strettamente intesa nel quadro della tematica esposta.

Sarà allora difficile fraintendere il nostro problema come se si trattasse di proporre schemi di giudizio di cui non si è in grado di indicare il fondamento – questo è all'incirca il senso in cui si parla negativamente di «apriorismo». Si tratta invece di penetrare nella *natura* della materia sonora e di indagarne le peculiarità fenomenologiche in modo da dispiegare ed esibire il *campo di possibilità* aperto all'azione compositiva.

Questo tema del possibile, già affiorato in precedenza, deve essere richiamato con forza a questo punto per indicarne la portata e le implicazioni. Ed in particolare deve essere sottolineato il fatto che esso deve essere pensato *dinamicamente* – le possibilità dell'universo dei suoni sono possibilità in tensione, le tendenze da cui esso è attraversato possono divergere

variamente ed entrare variamente in contrasto tra loro. Ora, il parlare di *possibilità* non solo richiama l'idea di una potenzialità non realizzata, ma propone soprattutto l'azione realizzativa come *un'azione che decide*. Quando parliamo di sensi pre-costituiti dunque intendiamo affermare che ciò che viene pre-costituito è soltanto *l'ambito delle alternative possibili per una decisione*.

Per ciò che concerne la relazione con la soggettività siamo dunque ben lontani da una concezione che vede nei materiali sonori delle pure «cifre» da rendere significanti e che concepisce dunque la soggettività stessa come una *soggettività che proietta «interpretazioni»*. Viene invece subito in primo piano il tema della «ricettività» e si avanza la proposta di un'indagine rivolta alle modalità strutturali dell'esperienza del suono in quanto esse formano presupposti e condizioni appartenenti ad un piano che precede le differenze dei linguaggi della musica. Ma sullo sfondo di questa indagine vi è fin dall'inizio il problema di una considerazione volta in direzione di una soggettività attiva, cioè di una *soggettività che prende decisioni*.

Infatti, finché si rimane sul piano di un'esplorazione di ciò che sta dalla parte della struttura, l'elemento soggettivo viene posto ai margini e deve dunque essere dato il massimo risalto ai dinamismi interni della materia sonora: ma sono poi proprio questi dinamismi che chiamano in causa l'azione soggettiva, esigendo essi di continuo che venga operata una *scelta*. *La composizione può allora essere considerata come un risultato dei dinamismi del materiale quando essi siano concretamente entrati nel gioco delle scelte*. Qualunque realizzazione musicale non può che sostenersi sulle legalità interne del materiale, sulle sue differenze fenomenologiche, sui caratteri che gli appartengono strutturalmente. Ma quelle legalità interne restano pure possibilità finché in rapporto a esse non siano state prese delle decisioni. *Linguaggi differenti sorgono da decisioni differenti*.

Perciò il fatto che si possa parlare di *natura* (fenomenologica) del suono non implica la legittimazione di un linguaggio come più o meno *naturale* di un altro. Qui sta tutta la verità del convenzionalismo. Ma le nostre considerazioni mostrano anche quanto poco una concezione convenzionalistica, coerentemente sviluppata, possa essere considerata soddisfacente. Essa rappresenta, oltre che un misconoscimento profondo degli aspetti strutturali, anche un impoverimento e un immiserimento sul versante temporale.

Su questo versante non troviamo certamente soltanto il tema dell'abitudine, per di più inteso in modo riduttivo, ma questo stesso tema deve essere ampliato, arricchito e infine superato nella concretezza della dimensione storica. A questa dimensione storico-concreta rimanda certamente la tematica della decisione e della scelta: le decisioni non sorgono dal nulla – di esse noi possiamo limitarci a prendere atto, ma su questa presa d'atto resta in ogni caso sospesa la domanda intorno ai motivi. Cosicché in via di principio non ci si può arrestare al dato di fatto, alla pura constatazione e alla registrazione di una differenza, ma si è subito stimolati alla messa in primo piano dell'orizzonte dei pensieri, di fatti, di interpretazioni, di prese di posizione che formano l'orizzonte dei *motivi* che orientano la scelta in una direzione piuttosto che in un'altra. In base *a questi* motivi è stato deciso così, è stato deciso di usare queste regole e queste possibilità piuttosto che altre regole, altre possibilità. Di conseguenza ciò che è stato musicalmente realizzato ha assunto questo aspetto, questo carattere. Ma allora è importante anche richiamare l'attenzione sul fatto che, per l'afferramento dell'aspetto e del carattere dell'opera e per la stessa comprensione dei motivi, è necessario che ci si renda chiaramente conto delle regole e delle possibilità *escluse*.

Che nella scelta tra possibilità alternative insieme all'azione del *porre* vi sia anche quella del *negare* deve essere in realtà considerato come qualcosa di più o di diverso di una

pura ovvietà logica. Nella musica, e nell'arte in genere, è sempre importante intravedere nell'opera le scelte effettuate, e dunque avvertire in ciò che esse hanno positivamente posto *il peso di ciò che da esse viene implicitamente negato*.

Dal campo dei problemi di una *fenomenologia dell'espressione*, più determinatamente rivolta a considerazioni di ordine strutturale, vorremmo allora distinguere quello di una *dialettica dell'espressione* – un titolo che si addice certamente ad una dimensione essenzialmente caratterizzata dai temi del tempo, della soggettività e della negazione. Tra questi due campi vi è tuttavia anche, e necessariamente, reciprocità e connessione: le considerazioni fenomenologico-strutturali debbono, nel loro pieno sviluppo, essere superate in direzione di considerazioni dialettiche, mentre una dialettica dell'espressione, senza una fenomenologia, non potrebbe nemmeno avere inizio.

§ 8

Il senso e la portata di questa nostra discussione, ed in particolare la praticabilità e l'interesse della via tratteggiata nelle nostre ultime considerazioni, potrà essere valutata solo in seguito, quando le grandi tesi di principio potranno specificarsi e anche risultare più chiare attraverso le applicazioni e gli esempi. I nostri intenti sono stati fin qui puramente introduttivi, e ciò significa soprattutto che il nostro compito è stato quello di indicare l'inclinazione della nostra problematica generale, in modo da rendere conto dell'andamento degli sviluppi successivi e del piano entro cui essi vanno sin dall'inizio chiaramente situati. Ed è naturale che questi sviluppi potranno portare una luce retrospettiva su questo stesso schizzo introduttivo, chiarendo aspetti problematici forse ancora oscuramente formulati, operando estensioni, approfondimenti, arricchimenti.

Tuttavia, vogliamo intrattenerci ancora un poco in que-

sto ambito introduttivo per riprendere, alla luce della discussione svolta, i motivi che ad essa hanno dato l'avvio.

Pensiamo naturalmente al problema di una caratterizzazione della «musicalità» novecentesca, e all'interno di essa al tema del «nuovo» che abbiamo ritenuto di poter ricondurre soprattutto a quello dell'esperienza di un limite e dell'istanza del suo oltrepassamento.

È difficile, io credo, negare la pertinenza di quelle nostre prime considerazioni: esse colgono indiscutibilmente aspetti rilevanti della situazione effettiva. E tuttavia la presenza di un elemento problematico si è manifestata ben presto nel fatto che, almeno in parte, quella visione delle cose poteva soggiacere al peso di una «filosofia» – di un orientamento dell'interpretazione – e proprio su questo punto abbiamo spostato l'attenzione.

Ora, il risultato della nostra discussione critica, che mostrava, se non altro, l'unilateralità di quell'orientamento e la sua incapacità ad andare realmente oltre alcune ovvietà di superficie, non contiene forse dei suggerimenti anche in direzione, non tanto di una revisione, quanto di un approfondimento di quelle considerazioni iniziali? Naturalmente non si deve perdere di vista la differenza di piani, la netta distinzione di ordini problematici: al centro della nostra attenzione sta in ogni caso la questione dell'impianto possibile di una filosofia della musica, del modo in cui essa può cominciare, dell'area dei problemi che sono ad essa pertinenti. Su un piano completamente diverso si situa invece una discussione che ha di mira il «carattere» della musica novecentesca.

Eppure non vi è dubbio che i temi che abbiamo via via prospettato non siano senza conseguenze anche su questo piano, qualora si voglia accettare lo slittamento che la discussione tende a subire. Non appena infatti ripensiamo nei termini dei nostri motivi teorici il quadro precedentemente delineato, esso mostra una maggiore densità problematica, una crescente tensione interna.

Prendiamo il tema del pregiudizio che ha certamente, come vogliamo ribadire ancora una volta, le sue buone ragioni. Ma queste ragioni si indeboliscono se poi si fa di esse un uso falso, esse tendono anzi a fuorviare l'attenzione da quello che è il centro effettivo della questione. Fino a che punto, ad esempio, possiamo considerare il processo di estensione e di ampliamento dei materiali della musica come se si trattasse soltanto di un processo liberatorio, come un processo di emancipazione progressiva nel quale vengono a cadere tabù e pregiudizi che non sembrano avere alcuna giustificazione intrinseca? Questo modo di presentare le cose rischia in realtà di cancellare la complessità della problematica che la musica novecentesca propone nella varietà delle sue forme. L'errore maggiore è qui quello di assumere implicitamente un modello di sviluppo che è anzitutto applicabile ai processi conoscitivi in genere, che possono essere frenati da pregiudizi oppure promossi e stimolati da una scoperta tecnologica capace di aprire nuove possibilità alle verifiche e alle sperimentazioni. Naturalmente questo problema si presenta anche nel campo dell'arte: ma esso deve in ogni caso essere considerato *subordinatamente* ad un punto di vista che pone l'accento anzitutto sul fatto che l'arte in genere, e la musica in particolare, risponde a determinate esigenze di carattere espressivo che appartengono al musicista e alla sua epoca.

Rammentiamoci allora della problematica delle scelte e dei loro motivi su cui abbiamo insistito in precedenza. In base ad essa noi tenderemmo ad affermare senza esitazione: *il cadere di un pregiudizio non rappresenta affatto un motivo*. Dovremmo dire piuttosto che vi sono esigenze di carattere espressivo che *fanno apparire qualcosa come un pregiudizio* e pongono quindi il problema del suo superamento. Sarebbe alquanto singolare e riduttivo, ad esempio, ritenere che nel nostro secolo ci si sia *accorti* di poter fare un impiego musicale autonomo della dissonanza purché ci si emancipasse da alcune opinioni sbagliate intorno ad essa. E possiamo ora realmente

sostenere che si sia con ciò dimostrata una maggiore libertà mentale che nel passato? Per quanto ne so, non vi sono ragioni di ritenere che il musicista del Novecento sia più libero da pregiudizi di quanto lo fosse il musicista del Settecento o dell'Ottocento. *Si sono prese semplicemente altre decisioni.*

Già il fare notare esplicitamente questo punto sembra spostare in modo per nulla irrilevante il luogo di osservazione. Questa problematica delle scelte è inoltre connessa strettamente ad un modo di concepire la riflessione filosofico-musicale che rivendica la *necessità di disporsi ai margini del musicale*, sul piano della pura esperienza del suono, assumendo una forma di rapporto tra il musicale e il sonoro più complessa di quella proposta all'interno di una prospettiva empiristico-semiologica. In questo senso abbiamo parlato della rilevanza che assumeva per noi la distinzione tra piano «linguistico» e piano «prelinguistico».

Ora, se acconsentiamo a operare quello slittamento da simili considerazioni di carattere generale alle pratiche compositive novecentesche, non possiamo fare a meno di notare che un aspetto certamente presente in varie forme all'interno di queste pratiche sta proprio nella consapevolezza di quella distinzione e nello stesso tempo della complessità di questo rapporto. Si può anzi dire di più: fra i movimenti caratteristici della musica novecentesca dovremmo certamente annoverare un *movimento in direzione dei margini del musicale* – come se venisse accettato scientemente, e nello stesso tempo temuto, *il rischio di cadere al di fuori della musica stessa*. Da questo punto di vista può persino essere interpretata, almeno in parte, l'insistenza con la quale musicisti tutt'altro che tradizionalisti amano richiamare il legame con la tradizione – talvolta questa insistenza sembra assumere il senso di una vera e propria protezione contro quel rischio, come se indicando un antecedente si volesse fornire una sorta di garanzia o di prova indiretta di essere all'interno del grande fiume della musica.

Ma come ci si può esprimere in questo modo, parlare di

un simile rischio, senza presupporre dogmaticamente un'essenza della musica? *Si può*. Anzi lo si può proprio perché un'essenza della musica non c'è – questo è stato assodato. Lo si può, per manifestare il malessere di questa circostanza, come se il fatto che un'essenza non ci sia ci imponesse il compito di porla ogni volta in essere. E proprio la condizione indicata dal rischio, ad un tempo voluto e temuto, di cadere al di fuori della musica, rappresenta uno dei tratti *caratteristici ed esclusivi* dell'esperienza musicale novecentesca.

Tra questi tratti dobbiamo allora annoverare certamente anche il fatto che la distinzione tra il *musicale* e il *sonoro* diventa instabile e ciò che or ora abbiamo chiamato movimento in direzione dei margini del musicale si può manifestare come una vera e propria regressione verso il materiale come tale, che non deve essere obbligatoriamente messo in una forma, ma che può essere invece duramente contrapposto a ogni tendenza ordinatrice.

In questa prospettiva il mobile richiamo analogico al linguaggio riceve un significato ancora diverso. Il lato che determina ora il «punto di vista» è rappresentato – nel linguaggio verbale – dalla presenza di regole rigorose, di condizioni necessarie che debbono essere soddisfatte affinché un complesso di parole esibisca un senso. Si attira dunque l'attenzione sull'elemento strutturale, dove la parola «struttura» non allude tanto ad una rete relazionale che deve essere senz'altro manifesta, ma ad un'*impalcatura logica* interna, ad una relazionalità intrinseca capace di conferire un ordine *di principio*.

Per quanto poco si sia messo in rilievo questo punto, è possibile sostenere che nel linguaggio della tonalità ciò che vi è in esso di logicamente strutturato arriva a manifestarsi sul piano percettivo – la relazione logica si traduce senz'altro in una relazione esperita. Ciò suggerisce l'idea di *cogliere nella «crisi della tonalità»* – tra le molte altre cose – anche *la rottura di questo equilibrio tra l'elemento logico e l'elemento fenomenologico*.

Si comprende allora che questa rottura possa manifestarsi nell'estrema divaricazione di questi due poli: anzitutto nell'esasperazione dell'elemento «linguistico» nell'accezione che abbiamo or ora rammentata e che conduce all'accentuazione dei motivi dell'ordine, del controllo, dell'organizzazione formale, ad un'elaborazione strutturale che non si cura di appurare quanto di essa possa essere effettivamente colto attraverso l'udito.

Di fronte a ciò, e con non minore insistenza, si impone in modi diversi la tendenza ad allentare la strutturazione linguistica, a indebolire l'azione della regola e della norma, la sua fissità e stabilità – e ciò può naturalmente essere interpretato come un *movimento verso il materiale sonoro*, verso la varietà delle sue dimensioni fenomenologiche e delle loro potenzialità espressive. L'atonalismo in contrapposizione alla sistematicità dodecafonica contiene già interamente l'annuncio esemplare di questo problema, che si sviluppa poi lungo un arco estremamente complesso di posizioni e di pratiche compositive conseguenti, e naturalmente secondo linee che si intrecciano variamente superando questo semplice schematismo oppositivo. La sua presenza si può avvertire ogni volta che viene rivendicata la «musicalità» di un'esperienza del suono non modificata linguisticamente, quindi di ciò che, dal punto di vista precedente, verrebbe prospettato come appartenente ad una premusicalità amorfa. Il problema si gioca infatti, ad un tempo, come ampliamento della sfera del musicale e come problematizzazione della distinzione tra musicale e premusicale, come inquietudine che sorge dalla messa in tensione di questi due piani.

Al *suono costruito*, con i suoi caratteri di piena controllabilità, può così contrapporsi il *suono trovato* e gettato come tale nella composizione, all'evento sonoro consegnato al nastro magnetico e dunque fissato nella sua identità come un evento definitivo e rigorosamente ripetibile, una concezione dell'evento sonoro di cui viene esasperata la precarietà e l'irripetibilità. All'attività soggettiva che in ogni caso determina

l'evento, anche quando affida la sua generazione al calcolo e lascia che un'impalcatura logica predisposta in anticipo stabilisca ogni suo dettaglio, si contrappone l'idea di un'azione del comporre che non è un'azione affatto, ma una passione dell'ascolto di fronte all'effervescenza di un materiale che ha già nel suo interno le proprie forme di movimento. I suoni sono in se stessi *troppo significativi* perché il compositore possa pensare di aggiungervi qualcosa.

Nel quadro di queste opposizioni estreme che fanno parte di un unico problema si definisce una ricerca che contiene in sé, più o meno oscuramente, l'aspirazione ad una vera e propria *rifondazione del musicale*. In realtà è questo il senso più profondo della *novità* nello spirito della musica novecentesca; ed in questo senso è certamente contenuto il pensiero di un ritorno a ciò da cui la musica in generale trae la sua origine. «Mi ricordo di aver amato il suono prima di aver preso una sola lezione di musica»²⁷. Questa frase di John Cage formula quel pensiero e nello stesso tempo indica, per noi, il punto da cui una filosofia della musica può avere inizio.

²⁷ «Conferenza su niente», in *Silenzio*, tr. it. a cura di R. Pedio, Feltrinelli, Milano 1971.

CAPITOLO PRIMO

MATERIA

Vi è una semplice analogia visiva che può servire a illustrare, o anche soltanto ad introdurre, il tema del rapporto tra *suono* e *silenzio*: si pensi ad un foglio di carta bianca sul quale sia stato praticato un intaglio con una lama bene affilata. Il silenzio viene qui prospettato come una superficie opaca, continua, perfettamente omogenea, che viene lacerata dall'apparire del suono. Il silenzio viene rotto – il suono è una irruzione nel silenzio. Il *rompere*, l'*irrompere*, il *lacerare* sono parole che il linguaggio assegna anche all'ambito dei fenomeni sonori e che richiamano, in questo ambito, il rapporto tra il suono e il silenzio.

Eppure si potrebbe osservare che una simile immagine solo in parte aderisce alla concretezza di questo rapporto. Essa sembra subito troppo semplice, troppo unilaterale. Soprattutto si può sospettare che in essa faccia sentire il suo peso il *pensiero* del silenzio come pura *assenza di suoni*, come un *concetto puramente negativo*. E allora si può obiettare che forse al mondo non si dà e non può darsi una condizione nella quale non vi sia una benché minima manifestazione sonora.

Dovremmo allora concludere che qualcosa come il silenzio non ci sia affatto e che esso si riduca solo a quel pensiero? In realtà l'immagine proposta potrebbe essere difesa notando che essa, forse, non prende le mosse da quell'astrazione, ma piuttosto dalla dimensione del silenzio a cui ci richiamiamo, ad esempio, quando parliamo di un *silenzio profondo*. Contrapporre ad esso l'onnipresenza del suono, e per di più come una sorta di dato di fatto, appare allora meno significativo di quanto potrebbe apparire a prima vista. Per rendere questa *onnipresenza* ricca di senso noi dobbiamo infatti dare di essa una reinterpretazione, ed ancora a partire da quell'immagine. Essa non è sbagliata ma, come abbiamo detto, è soltanto unilaterale. La carta infatti potrebbe anche non essere perfettamente omogenea, ma increspata da ogni genere di im-

purità, benché queste piccole discontinuità non impediscano di cogliere un disegno eventualmente tracciato su di essa. Ciò significa che il silenzio stesso, da cui un suono singolo si staglia, nella sua precisione e determinatezza, può essere concepito come una sorta di *texture* sonora, come una *trama di piccoli suoni*, come un brulichio e un mormorio.

Questo *silenzio mormorante* è *l'altro aspetto del silenzio*: esso consta di un formicolare di suoni che stanno sulla soglia della consapevolezza, che sono avvertiti appena o che sono del tutto inavvertiti, nel senso delle cose che stanno sullo *sfondo* e che perciò non vengono notate.

Il mormorio è lontano. Quando esso si avvicina, quando oltrepassa la soglia della consapevolezza cessa di essere un aspetto del silenzio, assumendo invece il carattere di un'oppressiva pienezza sonora così da apparire come una vera e propria occlusione dell'orizzonte entro cui sono possibili i suoni.

Il parlare soltanto di onnipresenza dei suoni, il limitarsi *a constatare* che ovunque vi sono manifestazioni sonore, non ci pone di fronte al *silenzio mormorante* e al *silenzio profondo* come due aspetti del silenzio.

La relazione che vi è tra l'uno e l'altro aspetto la si coglie riflettendo sul tema dello sfondo. Ne possiamo parlare qui come si parla del *fondale* di una scena teatrale, dello scenario che apre e chiude lo spazio scenico, sul quale è dipinto un giardino, un paesaggio, una forma architettonica. Ora, noi parliamo del silenzio mormorante come di un fondale sonoro disposto per così dire oltre il fondale visivo, un poco più lontano, appena avvertito o non avvertito affatto. Questo secondo fondale, apparentemente privo di qualunque importanza, realizza invece anch'esso, come il fondale visivo, una delimitazione della scena che è essenziale per conferire ad essa la sua vitalità interna. Proprio in forza di questo remoto avvolgimento sonoro ciò che accade sulla scena ci appare *vivamente presente*.

Immaginiamo infatti che questo sfondo già lontano venga spinto ancora più lontano. Allora certamente subentra un radicale mutamento: la scena subisce uno svuotamento inquietante, una singolare sospensione. Potremmo dire: ora il silenzio è divenuto *profondo*. Saremmo anzi quasi tentati di dare di questa espressione una spiegazione tutta nostra: il silenzio si dice profondo perché quel secondo fondale che chiudeva la scena è stato tolto, e dunque essa non è più avvolta, e in certo senso anche protetta e custodita, da quel mormorio vivente, ma si è aperta da tutti i lati, come se si protendesse nel vuoto e restasse in esso sospesa.

Mentre scrivo, la penna non fruscia più sul foglio di carta – prima quel fruscio certamente non lo udivo: ora invece odo che non c'è. Camminando non si ode più lo scalpiccio dei miei piedi e la porta che si apre scivola silenziosamente sui suoi cardini, come se non avesse peso.

Al silenzio mormorante che si è fatto troppo avanti, al mormorio che ha cessato di essere tale trasformandosi in una occlusiva *pienezza* che toglie ogni spazio ai suoni, impedendo la chiarezza e la distinzione attraverso cui essi possono prendere rilievo, si contrappone così, nell'allontanamento del fondale sonoro, il silenzio come *vuotezza* che viene concretamente avvertita.

Il *silenzio profondo* viene talvolta detto *silenzio mortale*. Vi è forse bisogno di rammentare la connessione tra il silenzio e la morte? Eppure vi è anche l'altro aspetto del silenzio in rapporto al quale il silenzio è esso stesso una realtà vivente – a ciò alludevano parole come brusio, mormorio, brulichio: in parole come queste vi è l'idea di una vita germinante, come se sullo sfondo ci fossero miriadi di piccoli animali in movimento. Ma questa realtà vivente è anche ciò che fa vivere la realtà stessa. La nostra esistenza ha bisogno di un mormorio discreto, e così vi è anche una condizione sonora per la percezione della vitalità stessa della vita.

In questo silenzio, *ora si odono suoni*. Essi si fanno notare, a essi prestiamo attenzione. Di passo in passo cerchiamo così di mettere in rilievo concisamente le prime ed elementari distinzioni necessarie. Nell'*udire suoni*, infatti, questi debbono essere posti come oggettività che in qualche modo mi stanno di fronte e alle quali siamo uditivamente rivolti. Ma allora è qui già presente una prima distinzione di fondamentale importanza, per quanto possa passare inavvertita. Tra *i suoni* in genere vi sono anche le *nostre voci*, ed è chiaro che occorre qui marcare una differenza non tanto come se essa fosse attinente alla manifestazione sonora come tale, quanto piuttosto nel modo di avere esperienza della voce, e anzitutto di quella voce che è la mia. In altro modo: dobbiamo anzitutto indugiare su un piccolo dettaglio della grammatica filosofica del verbo «udire»: la frase «egli udì quel suono» non ha affatto subito senso se *quel suono è la sua voce*. Ad essa dobbiamo dare un contesto che sia in grado di conferirle un senso che in se stessa non possiede.

Cominciamo allora con il dire: la voce è il suono originariamente soggettivo, è il suono che sorge dalla soggettività – con la voce essa *si esprime*. Di *espressione* si parla qui nel senso ampio del termine: *voce* significa anche *parola*, essa pone fin dall'inizio il problema del linguaggio. Con la voce dico quello che penso, comunico i miei pensieri. Ma la voce non è solo suono linguisticamente articolato. Con *espressione* si intende anche, ad esempio, il gemito e il grido, la manifestazione inarticolata del dolore o della gioia. Richiamare l'attenzione sulla voce come suono originariamente soggettivo significa sottolineare le peculiarità di un modo di rapporto che ciascuno intrattiene con la propria voce, e solo con essa, a differenza di tutti gli altri suoni da cui siamo raggiunti da ogni parte. Più precisamente: questa peculiarità è tale da rendere a malapena tollerabile il fatto stesso che si parli di un rapporto o di

un modo di rapporto. Tra la soggettività che si esprime e il suono della sua voce vi è una relazione così interna da non consentire quasi la distanza necessaria perché si possa parlare dell'esistenza di un rapporto. L'atto del parlare, per colui che parla, non è preceduto dall'intento di emettere suoni provvisti di senso. E chi prova dolore *non pensa* che potrebbe dare a esso espressione impiegando nel modo giusto le sue corde vocali. Semplicemente parla. Oppure grida.

Per questo la domanda che interroga intorno al rapporto con la propria voce è tanto singolare quanto lo sarebbe il chiedere: che rapporto hai con i tuoi occhi? Oppure: che rapporto intrattieni con le tue mani? Infatti potrei rispondere: con le mie mani afferro un frutto dall'albero – e così *ora parlo*, come *afferro e guardo*.

Ma tutto ciò ci riconduce certamente al problema a cui abbiamo accennato all'inizio: la mia voce è caratterizzata da un modo peculiare di restare inavvertita, di non essere mai *alla mia presenza*. Ciò che manca qui è l'indugio presso l'udire, così come quella messa a distanza che rende possibile la *dimensione dell'ascolto*.

È interessante notare che un simile rilievo potrebbe essere presentato come un modo di prendere posizione nei confronti del tema ricorrente dell'*origine della musica dal canto*. Come gli uomini hanno prima agito con le loro mani e poi hanno costruito strumenti, così dovremmo ammettere che le prime manifestazioni musicali fossero quelle realizzate con questa capacità originariamente soggettiva e immediatamente corporea di emettere suoni. Il suono strumentale non può che situarsi ad un grado più evoluto dello sviluppo.

Eppure la relativa ovvietà di una simile osservazione non è affatto esente da obiezioni: e non tanto sulla questione metodologica dell'origine, un tempo così controversa. Che non si tratti di un problema storico-fattuale, e quindi che in esso non si formulino autentiche ipotesi empiriche, questo può essere dato per acquisito. Tuttavia l'interesse del porre il pro-

blema dell'origine consiste nel fatto che esso può essere considerato come una proiezione che assume forma genetica di ciò che si pensa sia la musica stessa – ciò che la musica è *alle sue origini* è anche ciò che essa è *nel suo fondo*.

Non è certo difficile cogliere quali possano essere le tematiche fondamentali sollecitate dall'«ipotesi» dell'origine della musica dal canto. Si tratterà qui certamente di porre l'accento sul momento dell'espressione come manifestazione del sentimento, di dare dunque il massimo risalto alla relazione con la vita affettiva ed emotiva: dal canto si risale ancora più indietro all'urlo e al lamento, al pianto e al riso. Il suono prodotto *per mezzo della cosa* verrà più tardi. Prima di tutto, alle origini della musica vi è il suono come espressione diretta di un *corpo* vivente.

Di fronte a ciò abbiamo già avanzato lo spunto di una critica.

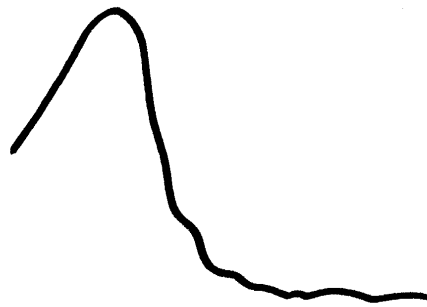
È noto che le numerose forme di melodia che possiamo attribuire alle fasi più arcaiche della civiltà sono a struttura discendente e questa può essere interpretata come un'elaborazione di una forma ancora più elementare, la forma della *melodia a picco*.

Così la descrive Curt Sachs: «Il suo carattere è selvaggio e violento: dopo un passaggio brusco alla nota più alta possibile, in un fortissimo quasi urlato, la voce precipita verso il basso con salti, cadute o slittamenti verso un pianissimo cantato su una o due note bassissime, appena udibili; poi, con un balzo vigoroso, la melodia recupera la nota più alta per ripetere il movimento a picco ogni qualvolta è necessario»²⁸.

La forma della melodia a picco è dunque appena un poco oltre la forma di un urlo, ed anzi noi vogliamo fare proprio questo ulteriore passo indietro a cui del resto questa descrizione ci invita: «Nella sua forma emozionale e meno melodiosa, questo stile richiama le esplosioni incontenibili, le grida

²⁸ C. Sachs, *Le sorgenti della musica*, Boringhieri, Torino 1979, p. 71.

quasi inumane di gioia selvaggia o i mugolii di rabbia da cui probabilmente deriva»²⁹.



FORMA DI UN UN URLO

Elaboriamo così filosoficamente questa fantasia dei primordi: una volta il bestione urlò di dolore nella sua caverna ed essa ne rimandò l'eco. Fu allora che *egli udì la propria voce*. Dimentico del dolore e delle sue cagioni, ora ascolta attonito. E poi ripete quell'urlo, senza il dolore, variamente modificandolo.

Perciò, se ci venisse chiesto *che cosa distingue il canto dall'urlo* noi risponderemmo semplicemente che il canto non è altro che *l'eco di un urlo*. E in questa risposta vorremmo condensare le nostre considerazioni precedenti. Abbiamo parlato infatti della necessità che si stabilisca una distanza, che si operi una *desoggettivazione* che sia capace di liberare dalla voce il suo suono in modo da rendere possibile la dimensione dell'ascolto. Ed è questo anzitutto che realizza la voce in eco: il fatto che di essa io mi possa riappropriare, che io possa in qualche modo assumerla ancora come «mia» è diventato ora irrilevante. In essa né io stesso né un altro si esprime: la voce in eco è invece una *voce senza soggetto*, una voce impersonale, e anzi, non più *voce*, ma *suono che io ora finalmente ascolto*.

²⁹ *Ivi*.

Nei giochi linguistici correnti *l'udire* rappresenta una condizione necessaria, ma non sufficiente, dell'*ascoltare*, essendo *l'ascoltare* niente altro che un indugiare presso *l'udire* che può assumere molte forme. E poiché quei giochi linguistici non fanno nulla della differenza tra il fisiologico e lo psicologico, l'inizio della voce «Ascolto» di R. Barthes e R. Hadas nell'Enciclopedia Einaudi (Torino, vol. I, 1977, pp. 982 sgg.) che dice perentoriamente: «*Udire* è un fenomeno fisiologico; *ascoltare* è un atto psicologico» non sembra affatto un buon inizio, benché siano certamente ricchi di interesse gli sviluppi successivi.

§ 3

Vogliamo ora muoverci di un altro piccolo passo. Come si sarà ormai compreso, noi non disdegniamo le domande minime, o più precisamente: quelle domande che certamente impegnerebbero diversi fronti del sapere vengono subito da noi ricondotte entro un ambito dominabile da riflessioni molto semplici, per quanto anche in esso sia necessario procedere con cautela e metodo. Così alla condizione dell'*udire suoni* può seguire la domanda intorno alla *natura* di questo udire e di *ciò* che viene udito. Ad essa possiamo certamente cercare una risposta nella *fisiologia* dell'udire e nella *fisica* del suono. Ma vi è anche un altro modo di intendere la domanda, che non si contrappone al precedente, ma muta soltanto il suo senso, facendo di essa un'altra domanda: ci si interroga allora sulle *caratteristiche* del suono come concreto fenomeno uditivo, caratteristiche che possono essere messe in evidenza mostrando analogie e differenze rispetto agli altri ambiti dell'esperienza percettiva in genere.

Si dice di *udire un suono*, così come di vedere una cosa, di afferrarla o di toccarla. Ma è appena il caso di notare che il suono è un'entità di tutt'altro genere della cosa materiale che

mi sta di fronte, che vedo in un determinato luogo dello spazio circostante, che io posso afferrare con le mie mani ed eventualmente riporre in un altro luogo. Come la voce in eco, il suono aleggia nell'aria diffondendosi nello spazio intorno. Il suo essere «qualcosa» non *può* non apparire già per questo ricco di problemi, dal momento che se da un lato sembra giustificato, come suggeriscono gli impieghi linguistici correnti, far riferimento al suono come ad un «oggetto» autentico, dall'altro mancano qui quella determinatezza e quella stabilità che potrebbero forse essere poste a condizione dell'oggettività stessa.

Ma se i suoni non sono assimilabili alle cose, non lo sono nemmeno a proprietà delle cose, come è invece stato assunto da un'antica tradizione. Come nel caso dei colori, anche ai suoni si è attribuito lo statuto di «qualità secondarie» – quindi di qualità che non ineriscono alla cosa obbiettivamente, ma che comunque sorgono in inerenza ad essa nel rapporto con la soggettività percettiva³⁰. Si ammette così che colori e suoni siano da annoverare tra le proprietà che appartengono alle cose, comunque venga poi intesa questa relazione di appartenenza.

Eppure proprio su questo punto il confronto tra colori e suoni, così ricco di suggestioni interne e sul quale la riflessione si è sempre esercitata con profitto, sembra piuttosto segnalare una profonda differenza. Come si parla di una *cosa colorata*, così si può forse parlare di una *cosa sonora*, ma subito si avverte una modificazione di senso. Il suono sta nella cosa come una potenzialità che ha bisogno di essere attualizzata. Esso c'è in forza di un'azione esercitata sulla cosa. Ma possiamo forse affermare per questo che il suono sia *impensabile* senza la cosa attraverso cui è stato prodotto? Più precisamente, e riprendendo il confronto con il colore: un colore, ad

³⁰ La questione è discussa da R. Casati e J. Dokic, *Sounds*, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Ed. 2005, <http://plato.stanford.edu/archives/fall2005/entries/sounds/>.

esempio l'azzurro, può essere *soltanto pensato* senza il riferimento a cose, mentre il suono può essere *anche percepito*.

Proprio questa possibilità di percezione autonoma che potrebbe attribuire al suono una singolare solidità, è invece ciò che ci fa esitare tra lo statuto della proprietà e quello dell'oggetto e che conferisce al suono la sua essenziale inconsistenza. Il suono è sempre sul punto di dileguare e questa evanescenza può essere ricondotta all'assenza di vincoli rispetto alla cosa materiale alla cui costituzione, del resto, l'udito non sembra svolgere un ruolo paragonabile a quello della vista o del tatto. Queste operazioni percettive sono subito coinvolte non solo nell'istituzione di quella forma di rapporto che fa del dato fenomenico la proprietà di una cosa, ma anche nei processi che operano la discriminazione tra la cosa posta come effettivamente sussistente e la parvenza illusoria. Nel gioco delle reciproche conferme, ciò che si dà anzitutto come semplice visione, e dunque come fantasma puramente visivo – ad esempio, una forma colta di lontano – può ricevere una conferma pratico-tattile, cosicché questa fantomaticità si attenua sempre più lasciando avanzare la cosa nelle sue determinazioni obbiettive. Sullo sfondo del problema vi è del resto la stessa obbiettività del mondo, il fatto che il mondo *non* è una *mia* rappresentazione, ma mi sta fermamente di fronte come se le cose, nella loro durezza e solidità, fossero i nuclei su cui esso si sostiene.

Di fronte a tutto ciò vi è la fluidità *acquorea* del suono, la sua mobilità *igne*a, la sua *aerea* evanescenza. Solo la *terra*, nella quale si concentra la *materia* con tutto il suo peso, sembra estranea al suono. In rapporto a esso il tema dell'obbiettività e dell'esserci obbiettivo può affermarsi solo in modo estremamente debole.

Occorre notare a questo proposito che non esiste alcun accertamento intrafenomenico al di là dell'udito che possa farci decidere intorno all'esserci effettivo di una manifestazione sonora. Il dato uditivo come tale si impone senz'altro nel

suo esserci al di là di operazioni di sintesi più complesse – co-sicché viene qui a mancare la possibilità di una conferma, come accade nel caso del rapporto tra dati visivi e dati tattili. E ciò non significa affatto un rafforzamento della posizione d'essere, ma al contrario massima prossimità dell'esserci effettivo del suono alla pura apparenza, difficoltà di principio nella discriminazione tra il suono come qualcosa che effettivamente c'è nel mondo circostante e la pura allucinazione uditiva.

I suoni sono entità eminentemente *fantomatiche*. Ma dicendo ciò non attiriamo soltanto l'attenzione sul fatto che i suoni sono anzitutto *fantasmi uditivi* la cui sussistenza obbiettiva può essere considerata ambigua in via di principio. Alla base di ciò vi è un problema più generale: il modo d'essere del suono sembra mettere in questione la stessa necessità di integrazione del suono tra gli eventi del mondo.

Da che cos'altro deriva questa fantomaticità se non dal fatto che il suono può apparire come interamente disciolto da vincoli rispetto ad un qualunque contesto di cose, e dunque dal contesto del mondo stesso? Su questa possibile *assolutezza* del suono ha potuto certamente trovare se non un fondamento, almeno un appiglio, l'idea, che si ripresenta di continuo e in varie forme nella riflessione intorno alla musica, dell'essenza extramondana del suono. Il suono si presta sempre ad una *sopravalutazione metafisica*. E ciò non accade soltanto per un arbitrio dell'immaginazione che non può trovare alcuna giustificazione nella fenomenologia dei dati esperiti. Si potrebbe invece sostenere che la percezione stessa suggerisce il pensiero che *il suono potrebbe esserci anche se il mondo non ci fosse*: nel suo modo di manifestarsi vi è qualcosa che rimanda a questa negazione latente.

Annotazione

Che la musica sia «del tutto indipendente dal mondo fenomenico» e che essa potrebbe dunque «in certo modo continuare ad esi-

stere anche quando il mondo non ci fosse: cosa che non si può dire delle altre arti» è opinione espressa da Schopenhauer, motivata naturalmente nel quadro e in coerenza con quell'«unico pensiero» che sta alla base del *Mondo come volontà e rappresentazione* (cfr. Mursia, Milano 1985, par. 52, p. 299).

§ 4

Questi nostri primi sviluppi procedono anche troppo rapidamente in un'unica direzione, lasciando per via motivi e temi che meriterebbero forse di essere reconsiderati più da vicino. Così si è accennato alla produzione del suono mediante cose, ma solo per passare subito oltre, quasi che le tematiche qui implicate fossero di secondaria importanza. E invece, contro tutto quanto precede, si potrebbe sostenere che se si considera la modalità normale dell'udire, il modo in cui quotidianamente percepiamo suoni, dovremmo avviare un genere di considerazioni profondamente diverse: dovremmo infatti portare l'attenzione anzitutto sul fatto che i suoni entrano con le cose in una relazione tanto stretta da poter essere considerati come *segni* della loro stessa esistenza. Quando si ode un suono, l'istanza di identificare la *cosa* la cui esistenza è in qualche modo implicata in esso è tanto immediata e spontanea da far pensare che essa sia radicata in profondità nel tessuto percettivo. Se poi l'identificazione fallisce, se dal suono non si riesce a effettuare questo passaggio alla cosa, ciò basta a generare una sorta di ansiosa inquietudine – come se nell'apprensione percettiva fosse impressa la tesi filosofica: *non può esserci alcun suono assoluto*. La mancata identificazione può inquietare come inquieta una lacuna nel reale, un dettaglio che deve essere completato e che non riesce a completarsi. Ma ciò mostra nello stesso tempo fino a che punto i suoni facciano parte della connessione e della compattezza della realtà stessa, fino a che punto dunque siano solidamente integrati nel mondo.

Dobbiamo dunque ricrederci rispetto a ciò che abbiamo sostenuto poco fa? È il caso piuttosto di mostrare lo stesso problema da nuove angolature.

Non c'è dubbio che faccia parte della struttura della situazione percettiva quotidiana dell'udire la forma del rinvio che dal suono orienta verso la cosa che *deve* essere stata la sua fonte – il suono viene avvertito come *segnale*, e perciò non solo si assume senz'altro che esso c'è, ma questo esserci è veicolo di una posizione d'esistenza ulteriore. Proprio l'esame di questa situazione percettiva mostra tuttavia come la domanda sull'udire *suoni* possa non essere affatto ovvia. Ciò che si ha propriamente di mira nell'udire il suono come segnale non è il suono stesso, ma ciò che da esso viene designato. L'udire non si arresta dunque presso il suono, ma da esso lascia la presa per attivare quelle funzioni che subito si tendono per afferrare la cosa che nel suono si annuncia. Così, ciò presso cui indugia il nostro sguardo non è la mano tesa a indicare, e anche l'udire del suono che è soprattutto un segnale è un udire sfuggente, come lo sguardo dalla mano nella direzione che essa indica.

Si rammenti ora ciò che abbiamo osservato a proposito della voce in eco. La voce soltanto, come pura manifestazione soggettiva, viene risucchiata dalla soggettività stessa – non riesce dunque a proporsi come *oggetto* per l'udito. Ma anche ora potremmo osservare che, nelle condizioni descritte, manca la *dimensione dell'ascolto*. Ora è la cosa che risucchia interamente il suono, è essa che è propriamente alla nostra presenza.

Affinché il suono *ci appaia* è necessario che questo legame venga rescisso, e ciò significa che nell'apprensione uditiva non deve farsi valere il rapporto di segno e così non debbono farsi valere le posizioni di esistenza eventualmente implicate nella manifestazione sonora: è necessario dunque restituire al suono la sua pura essenza fantomatica sciogliendolo dai vincoli che lo integrano nel contesto del reale. Ed a questo punto naturalmente ci imbattiamo nuovamente nel tema dei

suoni *assoluti*. Lo scioglimento di questi vincoli può infatti essere proposto come una sorta di ideale *annientamento del mondo* – come se il mondo *scomparisse dalla nostra visuale* e non potesse più essere polo di riferimento di una rete di interessi e di azioni nella quale il suono stesso è solo un momentaneo nodo. È interessante notare, inversamente, che in quanto siamo immersi in questa rete, il venir meno della possibilità della visione opera nella direzione di un'attivazione dell'udito come funzione costitutiva del reale – al buio prestiamo attenzione ai suoni, e precisamente come segnali di ciò che accade nello spazio intorno; ma nel momento in cui si impone l'istanza di un'apprensione dei fantasmi sonori come tali e quindi di mettere fuori gioco quella rete, allora il vedere rammenta sempre che il mondo c'è, cosicché il chiudere gli occhi di fronte ad esso è un modo di simbolizzare la necessità dell'oblio. *L'annientamento del mondo è un abbuaiamento del mondo*. Il suono si manifesta in un mondo obliato.

Ciò spiega perché la *figura della cecità* sia una figura essenzialmente *musicale*, così come il fatto che Pitagora – come si racconta – fosse solito parlare ai suoi discepoli nascosto da una tenda è certamente da interpretare come una meditazione implicita intorno al suono stesso che ci rammenta il tema della voce in eco.

Annotazione

Il racconto di Pitagora è rievocato da Pierre Schaeffer nel suo *Traité des objets musicaux* (Ed. du Seuil, Paris 1966) in occasione dell'introduzione della nozione di *campo acusmatico*. Questo termine «caratterizza la realtà percettiva del suono come tale, distinguendolo dai modi della sua produzione e della sua trasmissione: il fenomeno nuovo delle telecomunicazioni e della diffusione di massa dei messaggi si esercita soltanto *a proposito e in funzione* di un dato radicato da sempre nell'esperienza umana: la comunicazione sonora naturale. Per questo noi possiamo, senza anacronismo, ritornare ad un'antica tradizione che, non diversamente da ciò che

fanno oggi la radio e la registrazione, restituiva soltanto all'udito l'intera responsabilità di una percezione di solito appoggiata su altre testimonianze dei sensi. Una volta il dispositivo era rappresentato da una tenda; oggi la radio e il nastro magnetico, mediante l'insieme delle trasformazioni elettroacustiche, ci ricollocano, come ascoltatori di una voce invisibile, nelle condizioni di un'esperienza simile» (p. 91). Questo problema è connesso con quello dell'ascolto *ridotto* (*écoute réduite*) ed entrambi possono essere ricollegati alla tematica dell'epoché fenomenologica, e dunque della *Weltvernichtung* di cui parla Husserl in *Idee I*. Questo riferimento è reso esplicito da Schaeffer alle pp. 262-272. Va tuttavia segnalato l'equivoco a cui un simile collegamento è esposto: l'epoché fenomenologica come tale non recide affatto la relazione del suono con la cosa, in quanto questa relazione fa anch'essa parte della rete dei rapporti intrafenomenici.

§ 5

Con tutto, ciò non possiamo affatto ritenere di poter mettere da parte l'intera tematica del rapporto del suono con la cosa materiale come se essa fosse esaurita dalle poche annotazioni sulla capacità dei suoni di fungere come segnali. Questa funzione poggia del resto sulla circostanza, di cui certamente non possiamo dimenticarci, che vi è una produzione del suono nella quale la cosa, nella sua materialità, interviene come una mediazione necessaria.

Ritorniamo dunque sui nostri passi: seguendo questa o quella via abbiamo più di una volta ribadito la possibilità del suono di essere senza mondo. Ma non potremmo, contro di ciò, richiamare l'attenzione, più vivacemente di quanto abbiamo fatto fin qui, sul fatto che i suoni non sbucano dal nulla, ma sono risultati di processi causali e appartengono come tali alle connessioni che sono costitutive della realtà stessa?

Diciamo subito che una simile domanda non può essere assunta così com'è, ma deve essere rielaborata tenendo conto del contesto metodico al quale intendiamo attenerci. Stando a esso, non possiamo attribuire al richiamo alle cause e ai processi causali un senso *troppo evoluto*, e dunque in particolare un senso che contenga l'idea di una concatenazione di eventi che siano sottratti in tutto o in parte alle evidenze fenomenologiche e che forniscano il supporto teorico per rendere conto dell'esistenza di una manifestazione sonora. La messa da parte di considerazioni di ordine fisico rappresenta un assunto metodologico che non crediamo qui di dover giustificare.

Ma ciò rende certamente più mossi i lineamenti del nostro problema. In rapporto ad esso non è tanto importante affermare che in generale i suoni sono risultati in cui terminano processi causali, quanto piuttosto sottolineare che la parola «causa» deve essere vincolata nel suo senso ad un modo di rapporto tangibile e percepibile – cosicché l'accento dovrà cadere piuttosto sul fatto che non ogni manifestazione sonora propone questo vincolo. Ad esempio, l'immediatezza con la quale la voce appartiene alla corporeità che in essa si esprime non consente nemmeno la formulazione della domanda intorno ai processi reali della sua produzione. Ma nemmeno un'operazione di estraneazione e di oggettivazione, come è quella che è stata riassunta dall'esempio della voce in eco, è tale da proporre l'interrogativo intorno alle «cause». *È necessario invece che si dia anzitutto uno stato di cose nel quale la stessa manifestazione sonora si mostri come un prodotto mostrando nello stesso tempo il modo della propria produzione.*

Difficilmente possiamo *vedere* vibrare la superficie di un tavolo che pure, percosso, emette suoni. Possiamo invece vedere vibrare una piastra metallica abbastanza sottile e possiamo vedere come essa, vibrando, produce suoni. Se pizzicando corde ben tese un suono viene udito, questa manifestazione sonora viene strettamente integrata nella situazione complessiva, e non come se tra essa e l'azione della mia mano ci fosse

un rapporto di pura contiguità. L'azione stessa appare come un'azione efficiente che produce il suono mettendo le corde in vibrazione. Occorre sottolineare con particolare forza il fatto che queste vibrazioni sono un fenomeno visivo pienamente evidente, così come la loro connessione con il suono che viene emesso. Per questo possiamo affermare che la nostra mano, con il suo movimento, *fa* vibrare le corde e che queste vibrazioni stanno all'origine di quel suono. Nella particolarità del caso è tuttavia già implicato il pensiero di una generalizzazione. La *possibilità* che essa porta alla massima evidenza può essere prospettata come una necessità che sta in generale alla base di ogni manifestazione sonora, e nell'elaborazione di questo pensiero non ha più alcuna rilevanza il fatto che la connessione possa essere operata direttamente all'interno delle apparenze percettive. Tuttavia, affinché questa generalizzazione possa avere luogo, è necessario che le nozioni implicate divengano dei *concetti autentici*, e non formazioni il cui senso è strettamente commisurato alla situazione percettiva che determina la loro istituzione primitiva.

Ciò vale anzitutto per la nozione di *vibrazione*. Attirando l'attenzione, come abbiamo fatto or ora, sul fatto che la vibrazione può entrare nel campo dell'esperienza percettiva, intendiamo anche vincolare il senso della parola a quel terreno, come se esso fosse riempito unicamente dalla visione effettiva delle piastre o delle corde vibranti. Dobbiamo dunque assumerci l'intera responsabilità dell'impiego di quel termine in un'accezione tanto rozza. Già la consueta illustrazione della nozione di vibrazione attraverso il riferimento ad un moto pendolare, per quanto possa implicare marginalmente e in modo del resto non significativo una condizione concretamente percepibile, mostra chiaramente la tendenza ad allontanarsi – a giusta ragione – dalla dimensione fenomenologica, a *superare* dunque il terreno dell'esperienza, per il fatto stesso che propone di considerare la vibrazione come un particolare tipo di *movimento* inteso come *spostamento di luogo*.

Un processo di concettualizzazione ha in sé necessariamente la tendenza ad oltrepassare la particolarità traendo il massimo profitto dai tratti comuni, mentre un pensiero libero da impegni teorici e vincolato nelle sue determinazioni concettuali a riempimenti intuitivi marcherà piuttosto la differenza, riconducendola alla profonda diversità delle situazioni percettive di sostegno.

Abbiamo ora percorso una piastra metallica e la vediamo vibrare. Forse si è mossa? In realtà è rimasta esattamente dov'era. La nozione di movimento come spostamento di luogo non può trovare *subito* un'applicazione a quel *fremito* che noi chiamiamo vibrazione. La cosa *non* si è mossa. Essa ha *tremato*. Ha mostrato un dinamismo che tenderemmo ad attribuire non tanto al momento spaziale, quanto alla materia stessa. Nello spostamento da luogo a luogo, la cosa che si muove permane nella sua identità sostanziale. Saremmo tentati di dire: il dinamismo è qui soltanto esteriore. Mentre la cosa che diventa vibrante e che pure resta dove si trova sembra perdere rigidità e compattezza: se vogliamo parlare di movimento, dovremmo forse osservare che non ci troviamo di fronte ad un *percorso della cosa che attraversa lo spazio*, ma è piuttosto *il movimento stesso che attraversa la cosa* e la percorre scuotendola nelle sue fibre. La vibrazione, intesa così, introduce un principio di dinamicità interno alla *materia* stessa.

Per quanto si possa portare l'accento sull'inconsistenza del suono e sulla sua essenza fantomatica, esso mantiene un legame originario con i momenti che costituiscono la materialità. Il suono *comincia* dalla cosa, e proprio in quanto essa è tutto meno che una entità evanescente, ma in quanto è al contrario, concreta pienezza.

Una cosa sonora sarebbe forse rappresentata da un bambino con dei raggi tutt'intorno – così da rammentarci che il suono è materia che si irradia e che, irradiandosi, si espande nello spazio profondo con il quale il suono, quando c'è, entra subito in relazione.

Annotazioni

1. Il suono (*Klang*), dice Hegel, è «il tremito interno del corpo stesso» (*das innere Erzittern des Körpers in ihm selbst*) (Enciclopedia §§ 299-302). Ma questa caratteristica è già tutta sotto la presa del problema, così caratteristico della filosofia hegeliana della musica, dell'adeguatezza del materiale sonoro alla manifestazione dell'interiorità soggettiva. Si veda l'accurato commento di Adolf Nowak, *Hegels Musikästhetik*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1971, pp. 41-47. Nowak rammenta in particolare che il verbo *erzittern* (misericordemente tradotto da Benedetto Croce con *tremolare e tremolio*) ricompare in Hegel «là dove si fa valere una conversione dialettica decisiva» (p. 46), come accade nella problematica del superamento della coscienza servile nella *Fenomenologia dello spirito*: tale coscienza «non è stata in ansia per questa o quella cosa e neppure durante questo o quell'istante, bensì per l'intera sua essenza; essa ha infatti sentito paura della morte, signora assoluta. E stata, così, intimamente dissolta, *ha tremato nel profondo di sé*, e ciò che in essa vi era di fisso ha vacillato» (tr. it., Nuova Italia, Firenze 1967, vol. I, pp. 161-162).

2. Sugli argomenti qui trattati è interessante leggere R. Casati, «Considerazioni critiche sulla filosofia del suono di Husserl», *Rivista di Storia della Filosofia*, n. 4, 1989, pp. 725-743, basate su materiale husserliano inedito e arricchito da osservazioni su Brentano, Schapp e Conrad-Martius. Non possiamo tuttavia condividere la critica, condotta nelle pp. 730-732, dell'impiego della metafora dell'irraggiamento e dell'analogia con i fenomeni termici che rappresentano un punto significativo della posizione espressa da Husserl. In discussione non è peraltro il problema preso nella sua singolarità, quanto una più generale questione di metodo: è naturalmente possibile citare *casi* in rapporto ai quali quell'immagine si rivela inappropriata, ma il primo problema di una ricerca fenomenologica è quello di individuare come oggetto effettivo e interessante per una descrizione *quei casi che rivestono caratteri di esemplarità in quanto rappresentano il fenomeno nella sua forma più pregnante*. Se si è realmente in chiaro su questo punto, si comprenderà subito che il fruscio di una camicia sfiorata dalla punta delle mie dita cessa di

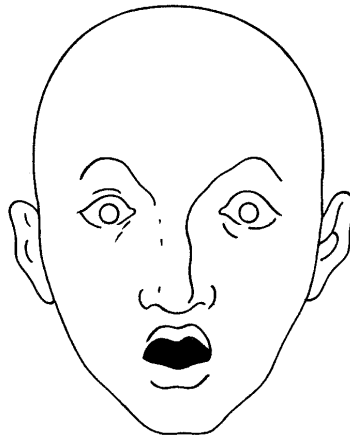
valere come «controesempio» rispetto all'irradiazione sonora provocata da un colpo di gong.

§ 6

In queste nostre considerazioni è certamente implicito che il passaggio al suono strumentale rappresenti una sorta di condizione per l'istituzione del nesso che mostra il suono come un prodotto. Il suono cessa allora di essere un'entità passivamente ricevuta e sussistente in sé e per sé, e diventa qualcosa che la mia azione è capace di porre in essere esercitandosi in vari modi sulla «cosa sonora». Dei suoni ora posso essere padrone. Il suono strumentalmente prodotto *sta tutto nelle mie mani*, per quanto resti inafferrabile, e questa padronanza non è nulla di simile ad un astratto processo o alla libera disponibilità di entità preesistenti. La nostra insistenza sul nesso tra l'azione della mano, la vibrazione della corda e il suono emesso non ha solo il senso di sottolineare che questo nesso è visivamente manifesto. Se ci disponiamo dalla parte dello strumentista, il *produrre* è inestricabilmente connesso con l'esperienza *del produrre* – e ciò significa: *il suono c'è già nel gesto che lo crea*.

Ma che ne è di questo problema dell'origine e della provenienza del suono in rapporto a quei suoni che sono le nostre voci? È subito chiaro che esso non può ripresentarsi negli stessi termini.

Vi sono forse qui corde vibranti? Di ciò non sappiamo nulla. Solo un orientamento conoscitivo nel quale si sia già attestata la possibilità di spiegazioni unitarie per fenomeni affini e l'idea di una concatenazione causale iscritta dentro un quadro teorico sufficientemente evoluto può farci sospettare che il problema possa essere posto all'incirca nello stesso modo. Ma finché ciò non accade, la questione dell'origine sembra fissare una opposizione.



ORIGINE DELLA VOCE

La voce ha origine dalla bocca. Essa, dunque, non proviene da una cosa, dalla *pienezza*: vi è qui il richiamo al *vuoto*, piuttosto che al pieno. Il suono risuonante nella caverna proviene *dalla* caverna, e così la voce ha origine da una vuotezza attraversata dal respiro. Se prima abbiamo parlato di un'irradiazione del suono dal nucleo materiale della cosa, ora forse potremmo parlare della voce fluente dalla bocca come materializzazione di un respiro.

Si delinea così un'opposizione tra suono vocale e suono strumentale nella quale si rinnova l'opposizione più ampia tra il corpo che vive, e dunque respira e canta, la cui soggettività consiste proprio in quel vuoto interno che può dare spazio al respiro, e la cosa che emette suoni in forza della sua stessa pienezza. Ma proprio nel punto in cui la distanza tra questi due poli appare massima si comincia a scorgere la possibilità di una dialettica elementare tra l'uno e l'altro polo. Questa possibilità è del resto già suggerita da quella che è intanto una pura osservazione empirica: *le cose sonore possono giovare della cavità*. Ciò che qui si osserva è che il suono, laddove prevale il volume e lo spessore, la densità e la solidità, è un suono *sordo* – com'è singolare il fatto che un suono possa essere chiamato

così! Il suono deve udirsi, e dunque risuonare vivacemente come quando risuona nel vuoto e attraverso il vuoto. Al centro della cosa sonora, da cui il suono comincia a irraggiarsi, potrebbe non esserci nulla, null'altro che una cavità. E di qui inizia certamente una proiezione di sensi soggettivi nel cui corso lo strumento diventa sempre più *strumento-corpo*, quanto più il senso della corporeità vivente si sovrappone a quello della cosa sonora. Del suono che da essa proviene si potrà parlare come della sua voce. Ma vi è anche un movimento che procede nella direzione inversa – il corpo vivente diventa sempre più *corpo-strumento*: esso deve infatti essere appreso come una cosa capace di emettere suoni, affinché si dia, anche per la voce, un'esperienza del produrre suoni e del padroneggiarli.

Annotazione

«Non ricordo cosa ho sognato, / ma solo il vuoto che quel sogno m'ha lasciato, / il vuoto in me / quel vuoto da cui vengono i suoni / e che ora tace». Così canta Prospero, all'inizio di *Un re in ascolto* di Luciano Berio su libretto di Italo Calvinò (Universal Edition, 1983, p. 2).

§ 7

Riconsiderando tutto ciò che siamo venuti esponendo intorno alle determinazioni fenomenologiche del suono non possiamo non avvertire che esse sembrano già predisposte per entrare all'interno dei dinamismi dell'immaginazione, esse sono in certo modo sospese su questi dinamismi, pronte a essere sospinte nell'una o nell'altra direzione dalla *gentle force* dell'associazione delle idee.

Naturalmente non avrebbe alcun senso tentare di dedurre astrattamente quei percorsi associativi di cui intravediamo la possibilità: mentre può certamente contribuire ad arricchire la nostra tematica il mostrare con pochi esempi in

che modo il mito si impossessi di quelle determinazioni e le sviluppi nel quadro dei propri problemi fondamentali.

Per questo scopo ci possiamo liberamente sostenere, almeno per un certo tratto, sulle ricerche di Marius Schneider, tra i cui molti meriti vi è certamente quello di aver dato il massimo risalto ai riferimenti musicali e in generale sonori che sono rinvenibili nelle narrazioni e nei comportamenti mitici, accentuando la portata di questa presenza con un radicalismo che è in ogni caso fonte di punti di vista di grande interesse³¹. Il discorso soggiacente è che quella sorta di predominio dei puri significati verbali e, ad un tempo, di quei momenti gestuali e mimici riconducibili agli interessi della visualità, che si fa sentire nei campi più diversi, ha agito e continua ad agire nello studio del folklore e del mito, con conseguenze particolarmente gravi sia nella selezione che nell'interpretazione del materiale documentario. Riportando vivacemente l'accento sul fenomeno sonoro, Schneider realizza uno scambio di piani attraverso il quale persino figurazioni simboliche ben note possono essere proposte sotto una luce interamente nuova.

A questa ricerca di Schneider, che è in realtà orientata da intenti speculativi da cui tra breve prenderemo le nostre distanze, noi siamo interessati soprattutto perché nei documenti dell'immaginazione mitica che in essa vengono richiamati siamo in grado di ricostruire una rete di connessioni immaginative che superano certamente il piano al quale ci siamo in precedenza attenuti, ma che anche lo presuppongono. Potremo così effettuare per la seconda volta il percorso che abbiamo fin qui compiuto, riepilogando ogni suo passo come punto di innesto di coerenti sviluppi immaginativi.

Consideriamo anzitutto il tema dei *suoni senza mondo*. Come abbiamo visto, l'«incorporeità» del suono, la sua «immaterialità» può essere interpretata come una indipendenza

³¹ M. Schneider, *Il significato della musica*, Rusconi, Milano 1970.

del suono dai contesti di cose, e dunque dalla realtà stessa. Ma questo motivo ci porta in prossimità del tema cosmogonico centrale secondo Schneider: di continuo si ribadisce che è ovunque presente nell'immaginazione cosmogonica, nonostante la varietà di aspetti che essa può assumere, l'idea dell'*origine del mondo dal suono*. E noi saremmo tentati di commentare: il suono senza mondo può certamente essere immaginato come se esso fosse *prima* di esso – e allora si fanno avanti quei ragionamenti bastardi che fanno subito presa: se il suono non ha bisogno del mondo per esistere, allora è il mondo che deve al suono la sua stessa esistenza. Ciò che appare senza origine, può fungere esso stesso come origine.

A questo stesso motivo – intrecciato tuttavia con il tema del *silenzio* – ci riconduce la riflessione sull'acquaticità della musica, secondo un epiteto ricorrente nella trattatistica medioevale³². Schneider rammenta in particolare il tentativo di rendere conto di questa qualificazione immaginativa attraverso una riduzione all'empiria che assume il carattere di una razionalizzazione: il nesso tra la musica e l'acqua sarebbe stabilito sulla base del «rumore che fa la pioggia sui tetti e sulle pietre»³³. Lo spunto che fa dell'acqua qualcosa che appartiene al campo dei fenomeni sonori è qui completamente frainteso nel suo senso e nella sua portata. Il *suono dell'acqua*, il suo fluire gorgogliante e mormorante deve essere inteso come immaginativamente trasfigurato, e noi sappiamo già che nel suo *mormorio* possiamo cogliere niente altro che una figura del *silenzio* ricco di vita latente³⁴.

³² *Ivi*, p. 275.

³³ *Ivi*.

³⁴ *Ivi*, p. 274: «Che cosa sono dunque queste acque primordiali? Null'altro che i ritmi dello scorrere del tempo. Il mondo primordiale non ha spazio, esiste cioè unicamente nel tempo e, nel tempo primordiale, il suono sostanziale presente più o meno percettibilmente in ogni oggetto creato è l'unica dimensione esistenziale dell'oggetto stesso; di conseguenza le stesse acque primordiali — così spesso definite protoelemento della creazione — non possono essere acque reali bensì unicamente un mormorio».

Da questo silenzio si sta per levare un urlo, una risata, un grido – e di qui cominceranno a scaturire ed a dispiegarsi forme, piante, animali e tutte le altre cose del nostro mondo: dio stesso è tutto in questo grido, in esso egli comincia a prendere forma, poiché dio non è altro, all'inizio, che un soffio, un alito, un vento divino che spira sopra le acque silenziosamente mormoranti facendole sollevare e turbinare finché esplose la voce tonante che crea l'universo.

Tutti questi temi si trovano unificati in uno splendido racconto cosmogonico degli indiani Yuki³⁵. Anche in questo mito l'acqua c'è prima di tutte le cose, e sul pelo dell'acqua volteggiava una piuma. In essa comincia a esistere, cantando, il dio Taoicomol. Cantando egli prendeva forma, dai piedi alla testa, e così prendeva forma anche il mondo intero, mentre l'acqua «emise un forte suono».

La storia dell'origine del mondo è la storia del passaggio dall'acqua spumeggiante alla sonorità dispiegata di una voce che canta. La piuma rappresenta il centro in cui si incontrano diverse direzioni immaginative: essa è ad un tempo spumeggiare dell'acqua e alitare del vento, è silenzio, respiro e canto: «La terra non esisteva ancora... allora questo padre, sotto le sembianze di una piuma, apparve sull'acqua affacciandosi all'esistenza, ed entrò nella schiuma; entrò nella schiuma come una piuma, e Taoikomol nella schiuma cantava continuamente il canto con cui voleva creare se stesso e venire all'esistenza...»³⁶.

Il suono primordiale è anzitutto *voce*, ma non *voce personale*; talvolta si impone anche l'idea dell'eco per indicare il modo in cui quella voce risuona³⁷: su questo punto si innesta

³⁵ *Ivi*, pp. 119-120

³⁶ *Ivi*.

³⁷ *Ivi*, p. 119: «Il suono sacrificale non è però ciò che noi intendiamo comunemente per suono, bensì una 'eco', cioè il sacrificio del suono stesso quale si può percepire particolarmente bene da una campana oscillante». *Ivi*, p. 121: «Si dice anche che gli dei sonori cominciarono, dormendo, a sognare un corpo

subito il motivo della cavità nella grande varietà dei suoi richiami immaginativi – bocca spalancata nell'urlo canoro, vuotezza nella quale il suono rimbomba, l'interno dei corpi viventi così come l'interno delle cose sonore in forza del quale esse hanno una voce. Questi sensi, e altri ancora, confluiscono insieme nell'unità solidale e fluente delle sintesi immaginative.

Talvolta i *flauti* vengono detti *affamati*. Il dato di fatto concreto, l'esperienza vissuta della *fame*, che può certo essere descritta come una sensazione di vuoto interno, entra in una catena di sensi immaginativi diventando a sua volta un senso immaginativo. La bocca spalancata è ad un tempo figura della fame e del canto: i flauti vengono detti affamati perché sono *bocche che cantano*³⁸.

Secondo questa stessa chiave interpretativa, Schneider rammenta che fra le pratiche ricorrenti di asceti dello stregone vi è anche il digiuno, un digiuno reale il cui senso sta tuttavia interamente sul piano immaginativo, dal momento che esso deve preparare lo stregone ad impossessarsi con il canto dei suoni della natura, delle voci degli animali e delle cose: esso ha lo scopo di trasformare il *corpo* dello stregone in *cosa sonora*: «Il fine ultimo è quello di trasformare l'intero suo corpo in un risuonatore»³⁹.

La cosa cava può comparire infine all'interno del tema cosmogonico o nelle forme palesi di una cassa di risonanza, come nel caso del tamburo considerato come un grande contenitore da cui emergono le cose del mondo⁴⁰; oppure in forme indirette e intrecciate con altri sensi, come nel caso dell'uovo cosmico che dovrà essere considerato non solo come

concreto, vollero cioè, in contrasto con la loro natura di eco, diventare visibili e acquistare rilievo plastico». *Ivi*, p. 171: «... il ritmo sonoro creatore non risiede nella parola comune bensì nella 'parola', e che non oscilla nella parola espressa, bensì nell'eco».

³⁸ *Ivi*, pp. 79 sgg.

³⁹ *Ivi*, p. 86.

⁴⁰ La molteplice e complessa simbologia del tamburo è illustrata alle pp. 231-243.

uovo, con il suo ovvio rimando alla generazione, ma soprattutto come cavità sonora⁴¹.

Nella stessa direzione potrà allora essere interpretata la ricorrente descrizione mitica del sole che, dapprima nascosto in una grande caverna si affaccia alla sua imboccatura nell'aurora e poi illumina di luce piena il paesaggio del mondo. L'aurora non può forse essere descritta come un risveglio annunciato da mille e mille piccoli suoni, quindi come un fenomeno essenzialmente sonoro? E oltre l'aurora esplose infine la luce squillante del sole a mezzogiorno⁴².

Eppure, il suono, che contiene il richiamo alla vita nascente, può essere circondato da immagini di morte. Talvolta il dio che canta è un dio morente: il suo canto è un lamento, oppure è insieme riso e lamento⁴³. Sono morti che cantano gli strumenti in genere, e soprattutto il tamburo – uno scambio e una fusione tra il morto e il vivo che assume una inquietante concretezza, quando il mito narra di tamburi fatti con la pelle di nemici uccisi⁴⁴.

In realtà in questi motivi siamo ancora alla presenza di un'elaborazione del tema della cavità e della vuotezza. In questa elaborazione affiora il pensiero del nulla – un pensiero che non può attestarsi sul piano di un'astratta negazione dell'esserci in generale di qualcosa, ma che deve assumere le fattezze della morte. *Prima di tutto* cos'altro poteva esserci se non abissale vuotezza e profondissimo silenzio? E prima della vita, cos'altro se non la morte – la morte stessa, *affamata*, che intona un canto, «desiderando un corpo»?⁴⁵

«Al principio c'era il nulla, poiché il mondo era avvolto dalla morte, dalla fame, essendo la morte fame»⁴⁶.

⁴¹ *Ivi*, p. 119.

⁴² *Ivi*, p. 24.

⁴³ *Ivi*.

⁴⁴ Cfr. p. 41 e p. 53.

⁴⁵ *Ivi*, p. 22.

⁴⁶ *Ivi*. Cfr. anche, sul senso del tamburo come cavità vuota, p. 242.

Questa fame della morte ribadisce anzitutto il suo essere un puro nulla, ma rappresenta nello stesso tempo il punto in cui può avvenire una conversione della direzione immaginativa, non più verso le oscure profondità della caverna, ma verso l'imboccatura, dunque verso quel canto che è l'origine stessa dell'universo.

§ 8

La nostra digressione potrebbe concludersi a questo punto, essendo ormai soddisfatto lo scopo che abbiamo fin dall'inizio esplicitamente dichiarato, se non fosse invece utile per evitare possibili equivoci, ma anche interessante in se stesso, prendere in considerazione il contesto nel quale sono inseriti quei motivi che tracciano intorno al suono una rete di rapporti immaginativi che noi abbiamo trovato significativa per *ragioni strettamente interne ai nostri sviluppi precedenti*. È chiaro infatti che abbiamo operato una sorta di isolamento e di dislocazione di quei motivi, tacendo anche su intere tematiche che hanno una fondamentale importanza per delineare la posizione vera e propria di Schneider.

Quei rapporti e quelle connessioni che siamo venuti illustrando costituiscono invece il supporto per una concezione della musica che è a sua volta profondamente integrata in una cornice filosofica più ampia. Del resto, il titolo sotto il quale sono stati raccolti i saggi a cui abbiamo fatto riferimento prevalente, *Il significato della musica*, non è affatto fuori luogo: in tutte le interpretazioni proposte, sempre penetranti e ricche di suggestioni, l'argomento effettivo che sta al loro fondo, affrontato in realtà con esasperata decisione speculativa, è proprio quello della natura e del significato della musica. Sono dunque i nostri interessi in direzione di una riflessione filosofica sulla musica, oltre che motivi di chiarezza critica e polemica, a

suggerirci di impostare i termini di una discussione anche sotto questo riguardo.

Ricollegandoci al tema del suono e della morte sul quale ci siamo intrattenuti al termine del paragrafo precedente entreremo subito nel vivo dell'argomento. Abbiamo fatto notare che questo motivo può essere introdotto a partire dalla condizione originaria del nulla, che questo nulla deve assumere l'immagine concreta della morte, e dunque che il canto divino da cui sorge l'universo può essere proposto come canto della morte oppure come canto di un dio morente.

Si tratta di un motivo che riceve in Schneider un approfondimento nel quale tuttavia diventa particolarmente difficile districare la pura e semplice esibizione dei nessi immaginativi dalla loro integrazione diretta dentro il problema dell'*essenza del musicale*.

Questo approfondimento può comunque ancora contare su uno spunto fenomenologico iniziale. Il modo d'essere temporale del suono può essere inteso come un progresso verso la fine, come estenuazione ed estinzione. Il canto si va facendo, e facendosi si consuma. Cosicché il canto divino che crea il mondo e lo mantiene in essere è anche un *canto morente, dunque il canto di un morente*.

In questo motivo si può allora subito mettere in evidenza il *tema del sacrificio*: «Questo dio-cavità «canta o suona a ritmo di tamburo se stesso; poiché egli stesso è l'inno. Però mentre egli si canta o si suona, il suo canto, cioè egli stesso, svanisce nel nulla, sacrifica se stesso per ricavare un inno da suoni che subito si spengono»⁴⁷.

Ma da ciò sorge una nuova relazione dal lato umano, dal lato dei *sacrifici* che gli umani offrono ai divini. Anche in rapporto a questo tema Schneider mostra l'unilateralità di un modo di lettura del materiale mitico che descrive il sacrificio con gli occhi piuttosto che con le orecchie. Si offrono vittime

⁴⁷ *Ivi*, p. 151.

agli dei, accompagnandole con canti, quasi che esse, come nutrimento autentico, dovessero corrispondere ad un'autentica fame, mentre un simile realismo non è altro che la proiezione di una connessione incompresa che mostra un senso ben più profondo. L'uccisione della vittima va infatti intesa come regresso alla condizione che prepara i canti che accompagnano l'offerta – autentico nutrimento è il canto stesso degli uomini che si incontra con il canto di un dio esausto, restituendogli vita e forze. Con il loro canto, che è certamente ancora un canto di morenti, gli uomini riempiono la gola spalancata di dio, colmando «questo dio caverna esausto con il canto della loro vita»⁴⁸.

Vogliamo lasciare da parte il fascino di una simile interpretazione; e nemmeno vogliamo indugiare sui problemi interni che suggestioni interpretative come queste indubbiamente sollevano sullo sfondo di complesse questioni di metodo. Quel che più ci preme invece è mostrare che cosa accade quando una simile connessione immaginativa viene assunta come se essa cogliesse il centro stesso del problema del *significato della musica*, ciò che la musica è nella sua essenza. In tal caso, ciò che abbiamo detto or ora per il canto sacrificale dovrà valere per la musica in genere: è la musica che rappresenta il punto che congiunge cielo e terra, che stabilisce un vincolo, nell'eterno ciclo della vita e della morte, tra umani e divini. Da questo *rapporto con il sacro* la musica non può essere separata se non rimettendoci il suo significato più autentico. In questo modo la musica giunge al centro stesso dell'esistenza: certo, purché si sia disposti ad ammettere che questo centro non sia dentro il mondo, ma altrove, «fuori di noi», «fuori del tempo»⁴⁹.

A questo punto abbiamo ormai oltrepassato il terreno al quale ci siamo attenuti in precedenza e ci stiamo avviando in

⁴⁸ *Ivi*, p. 82.

⁴⁹ *Ivi*, p. 140.

direzione di una vera e propria speculazione sul musicale di cui cominciamo ad intravedere i possibili sviluppi. Appare anzitutto chiaro in che modo le considerazioni precedenti sull'extramondanità e sulla fantomaticità del suono possano essere integrate in un quadro filosofico generale che opera una sublimazione della musica proponendola come massima manifestazione dell'essenza spirituale della realtà.

Di questo in effetti si tratta se volessimo, senza troppi problemi, tradurre in termini filosofici il tema dell'origine del mondo dal suono o dal nucleo sonoro delle cose. La parvenza è materialità, solidità, inerzia. L'essenza invece è suono, dunque respiro e vita vivente. Proiettando questi motivi sul problema del significato della musica non si ottiene soltanto l'affermazione del legame intrinseco tra la musica e il sacro, ma anche, coerentemente, si attribuisce alla musica il carattere eminente di un'arte che più di ogni altra è connessa con una dimensione assoluta, dunque di *arte metafisica* per eccellenza. Una tesi certo non nuova!

Eppure, sarebbe un errore sbrigarsi troppo rapidamente della posizione di Schneider come se essa fosse portatrice di temi e motivi profondamente estranei alle vicende e al pensiero musicale della nostra epoca. Invece, proprio l'esasperata ostinazione con la quale Schneider, facendo ricorso alle opere dell'immaginazione mitica, sostiene l'idea di una connessione interna tra la musica e l'essenza della realtà, proprio il fatto che questa idea sia elaborata nel quadro di una polemica aperta contro la modernità che non teme affatto di apparire fortemente *regressiva*, fa sì che essa assuma un carattere per molti versi *esemplare* e persino, a suo modo, *esemplarmente moderno*.

Intanto, è ormai tempo di notarlo, questa teoria del significato della musica, elaborata sulle fantasie del suono primordiale e dell'essenza sonora del mondo, è costretta a essere una *teoria del significato perduto*. Le ragioni di ciò sono presto dette. Nella misura in cui la ricchezza di senso del musicale è

vincolata internamente al rapporto con il sacro, l'allentamento di questo rapporto rappresenta un impoverimento e una perdita del senso. Quanto meno si cantano le lodi di dio, tanto più la musica subisce un progressivo svuotamento, tanto più essa diventa estranea ad un'esistenza divenuta a sua volta dimentica delle proprie radici nella trascendenza.

Con ciò l'intero problema del significato della musica riceve un rimando al passato che in realtà gli appartiene anzitutto sotto il profilo concettuale, prima ancora che sotto quello «storico». La stessa domanda che chiede quando questo processo di decadenza abbia avuto inizio non può pretendere alcuna determinatezza nella risposta, che tenderà a rinviare questo inizio a tempi sempre più remoti. In realtà, se parliamo del significato della musica non possiamo che richiamarci al suo significato *originario*, e basta questo a far sì che esso sia proposto come significato *perduto*.

La polemica contro la laicità del presente si accompagna così ad una polemica non meno esplicita contro un modo di pensare secondo ordini e procedure razionali, alle quali si contrappongono le produzioni immaginative del mito come capaci di dare contenuto e fondamento alle istanze che stanno alla base di quella polemica.

In tutto ciò si ripresentano i luoghi comuni di tutta una linea di pensiero tipicamente novecentesca: ma ciò che rende l'esposizione di Schneider particolarmente istruttiva è l'estremismo con il quale questi luoghi comuni vengono riproposti, ribaditi e riversati nell'ambito della riflessione filosofico-musicale.

Ciò vale in particolare per la *problematica del simbolismo*. Questa problematica ricorre di continuo nella filosofia della musica, e in una grande varietà di forme e di orientamenti. In Schneider essa forma addirittura il centro intorno al quale possono essere fatte convergere le sue prese di posizione conclusive. Non solo il simbolo è connesso all'essenza del mu-

sicale, ma esso ha nella musica il suo luogo di formazione, la sua forma di manifestazione primaria ed eminente.

Ma di quale nozione di simbolo si tratta? In che senso si parla di un pensiero simbolico che viene duramente contrapposto ad un pensiero dominato dai principi della razionalità? La risposta è subito a portata di mano non appena viene enunciato il «presupposto» di questo pensiero, che consisterebbe nella «convincione che dietro ogni parvenza esteriore stia un principio creatore, il quale pur essendo intangibile può essere intravisto dall'intuizione umana»⁵⁰. Il simbolo può allora essere caratterizzato come «una realtà materiale la cui configurazione permette ad una realtà spirituale e dinamica di manifestarsi. Un elemento sovratemporale e sovraspaziale traluce fugacemente in una materia che è estranea alla sua natura»⁵¹. L'assunzione che ci sia realmente una forza intesa come principio creativo ed ultima sostanza delle cose rende conto del fatto che la sua manifestazione nel simbolo non possa essere ridotta ad un puro e semplice modo di intendere, ad una forma di apprensione: l'esistenza del rimando trascendente è perciò indipendente dalla capacità o incapacità dell'uomo di afferrarlo⁵². Ci troviamo dunque di fronte ad una concezione

⁵⁰ *Ivi*, p. 91.

⁵¹ *Ivi*, p. 92: il simbolo «non è che un mezzo di esteriorizzazione, che permette ad una forza, non raffigurabile sensibilmente e come nascosta nell'ombra, di rendere palese la sua attività, così come l'anima umana, ad esempio, può manifestarsi nel corpo o nel linguaggio. Poiché tale forza possiede un carattere attivo, il simbolo è l'autorealizzazione di tale essere in un altro essere. Ora, questa autorealizzazione determina una presenza; e in base a tale presenza si istituisce una relazione tra le due componenti del simbolo. Non si tratta dunque mai di una identificazione, perché entrambi, il campo e l'energia che si irradia in tale campo, conservano la loro natura propria. La realtà simboleggiata non si confonde mai con la materia che ne è veicolo. Ma in tale incontro la forza spirituale simboleggiata si esterna sensibilmente, mentre il campo della sua azione, come purificato, tende all'universalità dell'astrazione. Ovviamente, tale trasparenza non dipende dalla percezione umana. La sua esistenza è autonoma, e importa poco che l'uomo sia capace o incapace di discernerla».

⁵² *Ivi*.

ontologica del simbolo esplicitamente e anche troppo elementarmente formulata.

Se poi ci chiediamo perché proprio il suono debba essere considerato come un materiale simbolico per eccellenza al punto da potersi parlare di «nascita musicale del simbolo» si risponderà che la forza trascendente che tende a un'autorealizzazione simbolica può trovare nell'immaterialità del suono e nella sua natura non rappresentativa la sua manifestazione più adeguata poiché essa stessa è una forza «dinamica» e «spirituale». La strada maestra attraverso cui la «potenza creatrice» arriva a manifestarsi simbolicamente è dunque proprio la musica, perché nella musica essa non appare «vincolata ad una forma concreta o ad un'immagine determinata»⁵³.

Il «veicolo più adeguato», affinché «un elemento trascendente possa giungere a trasparire in una realtà del nostro mondo concreto» sarà un ritmo sonoro «poiché tale ritmo è spoglio di ogni forma o immagine concreta che potrebbero essere un ostacolo alla natura immateriale e dinamica di una simile manifestazione»⁵⁴.

Proprio al fine di valutare meglio l'operazione che noi abbiamo compiuto nei confronti di Schneider, isolando da questo quadro ideologico la pura trama delle connessioni immaginative, è opportuno sottolineare quanto poco l'immaginazione venga qui in questione come una pura capacità sintetica, come, un operare che, per quanto non si risolva nell'«associare idee», ha tuttavia nell'«associazione delle idee» uno dei suoi essenziali fondamenti. Ed è certamente significativo che quando in Schneider si parla di analogia e di apprensione di analogie si tenda subito ad allontanare da questa nozione qualunque riferimento in qualche modo positivo, che potrebbe far pensare ad una relazione anzitutto semplicemente osservabile, per richiamarsi invece all'apprensione «intuitiva»,

⁵³ *Ivi*, p. 95.

⁵⁴ *Ivi*.

intendendo quest'ultima espressione come oscuro avvertimento dell'elemento ritmico come elemento che accomuna tutte le cose nella loro profonda unità vitale e spirituale.

Si potrebbe allora sostenere che la nostra esposizione precedente si arresti al livello più superficiale, ignorando quello più profondo, ignorando cioè che l'immaginazione subentra al fallimento del pensiero puro nel compito metafisico assumendo su di sé questo compito e che dunque ad essa deve essere attribuita, se non una portata propriamente conoscitiva, almeno la capacità di far trasparire verità in via di principio inafferrabili al pensiero razionale. Dal nostro punto di vista, invece, qui non si fa altro che fraintendere come profondità metafisica quella profondità che certamente deve essere riconosciuta alle operazioni immaginative in quanto rimandano al campo dei sensi e dei valori.

Tutto ciò è più che sufficiente per spiegare l'adesione simpatetica con la quale Schneider segue le narrazioni mitiche, un'adesione che talora è tanto intensa da farci sospettare che egli *creda realmente*, per dirla in breve, che il suono sia l'essenza del mondo, che il mondo abbia un'essenza vibratile. Si tratta di un sospetto fondato? Risponderemmo volentieri di sì, se potessimo essere certi di capire che cosa realmente crede chi dice di credere che l'essenza del mondo sia un'essenza vibratile. È vero soltanto che siamo costretti a rammentarci di tanto in tanto che questo autorevole studioso, questa personalità eminente e singolare, «apprese dai tamburini del Marocco l'arte di incantare i serpenti»⁵⁵.

Nel testo si dice una volta: «Chi scrive non è il solo ad avere visto con i propri occhi come scorpioni, serpenti e anche uomini siano immobilizzati e resi rigidi in virtù di certe sillabe o note di flauto»⁵⁶. Altrove si cita con apprezzamento un volume nel quale si tenta di mostrare l'esistenza di una relazione

⁵⁵ Se dobbiamo credere al prefatore, E. Zolla, p. 87.

⁵⁶ *Ivi*, p. 58.

tra i valori numerici connessi alla crescita delle piante e la progressione dei suoni armonici⁵⁷; e così si guarda con interesse alla possibilità di stabilire nessi misteriosi tra questi suoni e i pianeti⁵⁸.

In luogo di soffermarci su questo imbarazzante magismo e sul suo sfondo solidamente e stolidamente irrazionalistico, sulla critica del presente e sui motivi «tradizionalistici» che la informano, in una parola, sui tratti esplicitamente regressivi della concezione di Schneider, sembra più interessante avviarci ad una conclusione rammentando una contrapposizione che da un lato è strettamente dipendente dall'impostazione d'insieme, dall'altro prospetta in forma nuova il tema del *significato perduto*.

Si tratta della contrapposizione tra *musica naturale e musica d'arte*. La musica che Schneider chiama *naturale* consisterebbe nei «suoni che l'uomo emette spontaneamente, sia come espressione del ritmo interiore della propria persona sia come imitazione dei rumori della natura. Si tratta dunque di una musica essenzialmente improvvisata o conforme alle manifestazioni acustiche abituali di un individuo»⁵⁹. Una simile definizione tuttavia è lontana dal rendere conto del modo in cui questa nozione viene impiegata. La «naturalità» della musica non è data soltanto dalla sua spontaneità e immediatezza o dall'improvvisazione, ma soprattutto dall'organicità con la quale essa si integra in un rapporto armonioso tra l'uomo, la società e la natura. In realtà, accanto alla sublimazione del musicale attraverso il nesso con il sacro, si presenta anche, secondo una connessione solo apparentemente necessaria, l'istanza dell'acquisizione di una dimensione di *naturalezza* dell'esistenza umana che ha come sua prima condizione un rapporto di rasserenato equilibrio con la natura. Accanto all'esa-

⁵⁷ *Ivi*, p. 62.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 205 sgg.

⁵⁹ *Ivi*, p. 97.

sperazione religiosa del problema del ritmo, vi è l'idea della necessità del recupero nei modi dell'esistenza umana di una pulsazione che coincida con le pulsazioni della natura⁶⁰. La musica naturale si situa all'interno di questo problema e si richiama d'altro lato alla densità della relazione simbolica che in essa trova espressione. Così il fatto che qui si parli di «imitazione dei rumori della natura» non deve essere frainteso: il rumore naturale stesso, il tuono, la pioggia, il grido di un animale non sono soltanto fatti acustici, ma hanno a loro volta una portata simbolica, cosicché la loro imitazione non ha il senso della pura riproduzione di un dato e nemmeno soltanto quello connesso con le pratiche di dominio magico, ma rappresenta un modo di partecipazione al simbolismo.

Alla musica naturale si contrappone la *musica d'arte*, la musica artistica. In questa contrapposizione risulta subito chiaro che *arte* significa soprattutto *artificio*: la musica d'arte non sarà dunque spontanea e immediata, non sarà musica impulsiva: si tratterà invece di una musica meditata, «coscientemente costruita»⁶¹, per la cui elaborazione ha certamente parte dominante il pensiero razionale – tutti segni, secondo Schneider, di un indebolimento del rimando simbolico, di una sua degradazione. Così nella musica d'arte l'imitazione ha tutt'altro senso, non è una riproduzione che riprende la portata simbolica del fenomeno sonoro ampliandola e potenziandola, ma è piuttosto un «dipingere con i suoni», cioè un trasferimento di un'immagine visiva sul piano acustico, dal quale verrà poi nuovamente trasferita dall'ascoltatore sul piano delle sensazioni quasi-visive⁶². La presenza dell'arte è in generale presenza dell'artificio, e ciò ci riporta al problema del significato della musica e della sua perdita. Non vi è dubbio infatti che la contrapposizione tra musica naturale e musica d'arte

⁶⁰ *Ivi*, pp. 138 sgg.

⁶¹ *Ivi*, p. 109.

⁶² *Ivi*, p. 97 e p. 109.

possa essere ridotta alla contrapposizione elementare tra *musica* da un lato e *arte* dall'altro. La teoria del significato perduto è anche una teoria della musica perduta.

Nello spirito delle considerazioni di Schneider possiamo certamente dire: *la musica è morta, molto tempo fa. A noi resta soltanto l'arte dei suoni.*

In questa opposizione e in questa formulazione conseguente, la musica di cui parla Schneider si perde veramente nelle nebbie di un puro ideale filosofico. E tuttavia, nonostante il fatto che proprio su questa conclusione intendiamo riposare, c'è ancora qualcosa che fomenta la nostra inquietudine teorica: si arriva qui a dire in negativo esattamente ciò che teorici e musicisti del Novecento, guidati da orientamenti opposti, hanno detto e ridetto in positivo come un'acquisizione importante e nuova: finalmente siamo arrivati a renderci conto del fatto che *la musica è niente altro che arte dei suoni.*

§ 9

La distinzione tra *suoni e rumori* merita certamente la massima attenzione all'interno di uno sviluppo interessato alle distinzioni elementari tra i fenomeni sonori con particolare riguardo dal problema musicale. Talora la musica è chiamata così direttamente in causa che il riferimento ad essa sembra intervenire come criterio di discriminazione, come se si trattasse di distinguere tra fenomeni sonori che appartengono in via di principio alla musica e fenomeni sonori che non vi appartengono e che non possono appartenervi. Non è forse vero che dalla musica dovrebbero essere esclusi i rumori?

Impiegata in opposizione a «rumore», la parola «suono» ha evidentemente un significato *speciale*, mentre essa può essere impiegata in modo *generale* per indicare un fenomeno sonoro qualsivoglia. Ed è proprio a quest'accezione generale che ci siamo in precedenza attenuti. Con ciò intendevamo tacita-

mente liberarci di quella distinzione contestando la sua effettiva consistenza e in particolare la sua attinenza alla delimitazione del campo del musicale? Anche se così fosse, sarebbe un errore evitare di passare attraverso una discussione approfondita, sbrigandosi di essa in quattro parole. L'intera questione ha le sue ovvietà e anche le sue difficoltà interne, e le une e le altre meritano di essere chiaramente esposte.

Anzitutto l'opposizione tra suono e rumore è propria del linguaggio corrente. Ciò non significa certo che in esso sia implicito un criterio rigoroso di distinzione: significa invece che vi è un'*inclinazione* del linguaggio corrente a impiegare questi termini in contesti differenti, una tendenza a ritenere più appropriata, all'interno di un gioco linguistico determinato, l'una parola piuttosto che l'altra, implicando un richiamo non tanto al possesso di questa o quella proprietà distintiva, ma ad aree di senso differenti.

Il punto del problema sta nello stabilire se queste consuetudini linguistiche abbiano una qualche dignità teorica oppure se non siano altro che usanze del linguaggio sorte alla cieca e senza alcuna possibile giustificazione.

Un bambino parla del *rumore* prodotto da un flauto e il maestro corregge quella espressione. Così facendo lo educa ad un pregiudizio? Suggestisce, attraverso la differenziazione dei termini, una differenziazione concettuale che in realtà non sussiste nella cosa stessa? Chiunque esiterà a rispondere in modo nettamente affermativo.

E tuttavia, anche se fossimo dell'opinione che quella distinzione avesse un qualche fondamento nell'esperienza dei fenomeni sonori, non sarebbe del tutto facile convalidarla e confermarla contro le numerose obiezioni che possono essere ad essa rivolte.

Intanto sorgono diverse perplessità già nel momento in cui cerchiamo di cogliere il criterio del modo di impiego delle parole nel discorso corrente. All'inizio tutto sembra abbastanza chiaro: rumori e suoni sono fenomeni uditivi che si distri-

buiscono su due poli – al suono spettano qualificazioni positive, del rumore invece si può dire tutto il male che si vuole. Ciò significa che parleremmo di rumori quando il fenomeno uditivo genera urto e fastidio, quando esso ci respinge e ci allontana, mentre parleremmo di suoni quando il fenomeno uditivo è piacevole per l'orecchio e attira per questo la nostra attenzione percettiva. Dobbiamo senz'altro concludere che il criterio della distinzione consista nella gradevolezza e nella sgradevolezza? In realtà, non si tratta tanto di prendere senz'altro una decisione in proposito, quanto di chiarire se, *proposta in questo modo*, cioè attraverso un riferimento giustificativo al gradevole ed allo sgradevole, la distinzione tra suoni e rumori abbia un'effettiva tenuta concettuale. Non è difficile allora mostrare come ben presto, proprio su questo punto, ci si potrebbe trovare in difficoltà. Parlare di gradevolezza o di sgradevolezza significa parlare di un' *impressione psicologica* che può essere proposta o in termini *introspettivi*, come una speciale sensazione interiore peraltro difficile da descrivere in parole, oppure in termini di *reazioni comportamentali* – ad esempio, ci si ritrae dal rumore con una qualche reazione caratteristica, come quando si accenna al gesto di tapparsi le orecchie.

Sia che si consideri l'una o l'altra possibilità, il criterio della distinzione sarebbe di carattere empirico e inoltre non avrebbe nessun sostegno nella cosa stessa, ma riguarderebbe unicamente la soggettività percettiva. Cosicché si fa subito avanti un'obiezione relativistica che mostra come all'eventuale rilevanza psicologica faccia da contrappeso la totale inconsistenza concettuale. In breve: ciò che può apparire gradevole ad alcuni, appare sgradevole ad altri; e così può accadere che qualcuno si tappi le orecchie udendo i suoni *troppo* acuti di un violino o dichiari il proprio fastidio nei confronti dei suoni *troppo* gravi di un contrabbasso. Se il criterio fosse quello della gradevolezza, ciò che è suono e ciò che è rumore dovrebbe essere accertato di caso in caso, subordinando la decisione alla presenza di determinate reazioni comportamentali caratteristiche.

Tuttavia un simile relativismo non è seguito con filosofica coerenza dal discorso corrente: infatti, mentre possono darsi passaggi dal gradevole allo sgradevole per lo stesso contenuto uditivo non solo per persone diverse, ma anche per la stessa persona in tempi e circostanze diverse, non siamo affatto autorizzati a dire, ad esempio, che ciò che *prima* era per noi suono, *ora* è diventato rumore. Nonostante tutto sembra che la distinzione sia proposta come inerente al contenuto uditivo e non come se essa fosse riempita dalla pura «impressione» momentanea che il suono ci fa e liberamente fluttuante insieme a quella impressione. Ciò ci fa pensare che forse la gradevolezza e la sgradevolezza, benché certamente appartengano all'area del nostro problema, non si trovino al suo centro, e soprattutto non assolvano quella funzione di condizione e di criterio che poco fa ci sembrava così ovvia. Lo stesso impiego corrente mostra esempi significativi nei quali la gradevolezza non è affatto implicata o non è comunque rilevante. Il fruscio del vento tra le foglie o la pioggia battente saranno preferibilmente chiamati *rumori* senza che in questa designazione sia implicata necessariamente una reazione negativa di urto e di fastidio. Mentre il suono di una tromba che ci è stato scortesemente soffiato in un orecchio, lo chiameremo ancora *suono* nonostante il massimo fastidio che ci reca.

Dobbiamo allora andare alla ricerca di un altro criterio che sia in grado di fornire una giustificazione più completa e persuasiva? Oppure non sarebbe più giusto assumere l'esistenza di impieghi differenti come un puro dato di fatto respingendo come priva di senso la ricerca di una ragione? In non minori difficoltà ci imbatteremmo implicando nella discussione il riferimento all'ambito musicale. A tutta prima, potrebbe sembrare che la musica *presupponga* la distinzione tra suoni e rumori. Nel vasto mondo dei fatti uditivi, la musica opera una selezione – da essa è esclusa un'immensa varietà di fenomeni sonori, cosicché si potrebbe sostenere che quella distinzione si impone prima e indipendentemente da ogni progetto espressivo.

Contro di ciò vi è subito una buona obiezione a portata di mano: *la* musica, al singolare, è una pura astrazione e se consideriamo la molteplicità dei sistemi musicali ci troviamo alla presenza di una grande varietà di modi di selezionare il materiale uditivo, cosicché non solo si ribadisce quanto siano labili e mobili i confini tra rumori e suoni, ma si fa avanti come più ragionevole l'ammissione inversa: che semmai sia questa distinzione a presupporre l'esistenza della musica, almeno nel senso che nell'impiego corrente di quei termini assolve una parte importante il riferimento diretto o indiretto ad una determinata cultura musicale. Così quando parliamo del «suono» del flauto in contrapposizione a un'altra manifestazione sonora che chiameremmo invece «rumore», non a caso facciamo riferimento ad uno strumento e ad un modo di suonarlo che fa parte integrante di una tradizione musicale. La selezione operata tra i fenomeni sonori della musica di tradizione europea non può pretendere alcuna validità intrinseca, come mostra anche solo uno sguardo in direzione delle culture musicali extraeuropee. Perciò pretendere che la distinzione tra suoni e rumori sia una distinzione rigida e che la sua giustificazione poggi sulla natura del fenomeno sonoro, piuttosto che sulla sua elaborazione culturale, significa niente altro che *educare al pregiudizio*: di fatto un determinato sistema musicale, una determinata tradizione verrà presupposta più o meno implicitamente come modello e canone della valutazione, e ciò rappresenta certamente un ostacolo frapposto alla comprensione della musicalità in tutta la complessità e la ricchezza delle sue manifestazioni.

Contro questo pregiudizio parla infine tutta la musica dei nostri giorni.

L'aver fatto giustizia di questa opposizione è uno degli aspetti che essa ascrive a proprio merito. Non esistono suoni e rumori, ma soltanto suoni nell'accezione generale della parola, e tutti i suoni, nessuno escluso, appartengono di diritto alle possibilità della musica. Proprio facendo riferimento a questa

circostanza, che va certamente considerata come una circostanza storica della musica del Novecento, avremmo potuto scegliere una strada molto breve per venire a capo di tutta questa faccenda dei suoni e dei rumori. Si dovrebbe dunque concludere: questa distinzione è pura convenzione: *e non vi è nulla nella natura dei fenomeni acustici che possa giustificarla*.

§ 10

Nel corso di questa nostra discussione si presentano certo considerazioni in se stesse giustificate, ma l'impostazione problematica nella quale esse sono inserite cela fin dall'inizio profonde ambiguità, ed esse permangono e anzi si approfondiscono in uno sviluppo che conduce a conclusioni apparentemente provviste della massima forza di convinzione. Che in esse ci sia invece qualcosa che non va trasparente proprio dal modo in cui viene chiamata in causa la musica novecentesca per assestare la botta decisiva: quasi si trattasse di esibire, dopo tante argomentazioni, un dato di fatto che avrebbe una forza dimostrativa assai maggiore di qualunque sviluppo argomentativo. Ciò su cui si tace è che questo dato di fatto è innestato in una selva di problemi e non vi può essere appiattimento maggiore del pensiero musicale novecentesco che presentare le cose come se tutto fosse cominciato perché ci si è resi conto che distinguere tra suoni e rumori è un pregiudizio infondato a cui i nostri antenati ingenuamente soggiacevano.

Eppure molte affermazioni intorno alla convenzionalità della distinzione tra suoni e rumori, nonostante le più sofisticate apparenze, non vogliono dire altro che questo. Su questo punto non faremo altro che rimandare alle considerazioni conclusive della nostra *Introduzione*. Il parlare di convenzionalità di quella distinzione può al massimo essere considerato come un modo profondamente equivoco di sottolineare l'apertura delle decisioni musicali – il che significa, in particola-

re, che *nulla deve essere considerato come deciso una volta per tutte e che se vi sono motivazioni per una decisione, vi possono essere buone motivazioni anche per la sua messa in questione.*

Dopo di ciò vogliamo forse avviarci a contestare punto per punto gli argomenti che abbiamo ordinatamente esposto in precedenza? In realtà si tratta piuttosto di chiarire quale sia l'oggetto vero e proprio della discussione e di delinearne nuovamente i termini. Essa era stata aperta con alcune considerazioni sull'impiego delle parole «suono» e «rumore» nel discorso corrente. Il nostro compito tuttavia non può essere quello di passare in rassegna i modi e i contesti in cui queste parole si presentano correntemente ricercando per esse una giustificazione. Nemmeno si tratta di pretendere di scoprire, all'interno delle indeterminatezze degli impieghi, una qualche precisa delimitazione concettuale. In linea generale, il riferimento agli impieghi correnti è utile – *quando lo è!* – per segnalare la presenza di un problema il cui sviluppo non può essere affatto racchiuso all'interno di considerazioni di «grammatica filosofica»; ed eventualmente per raccogliere *indizi* che potranno fornire un primo orientamento attirando l'attenzione in una direzione piuttosto che in un'altra. La riflessione filosofica non farebbe altro che aggirarsi senza scopo e senza guida tra insignificanti barlumi se si dovesse esercitare esclusivamente su impieghi linguistici di fatto o addirittura speculando su impieghi fittizi «possibili», più o meno astutamente escogitati.

Ora, nell'inclinazione del discorso corrente a impiegare le parole «suono» e «rumore» in contesti differenti riteniamo di poter cogliere l'indizio di una differenza il cui senso e la cui portata può forse essere esibita portando ad un maggiore approfondimento gli spunti precedenti volti alla ricerca delle determinazioni fenomenologiche del suono. La presenza di quella distinzione terminologica suggerisce subito che si debbano prendere in esame le possibili differenze interne di una nozione di suono proposta come abbracciante ogni manifestazione sonora in generale. Gettando un rapido sguardo indietro, cominciamo allora a renderci conto che ciò che abbiamo

a suo tempo sostenuto non può che rappresentare un livello del problema che richiede di essere perfezionato e arricchito. Abbiamo parlato infatti dell'evanescenza del suono, della sua inconsistenza. Ma con ciò veniva senz'altro presupposta l'opposizione con le modalità costitutive della cosa materiale. Rispetto ad essa *qualunque* manifestazione sonora ha un carattere fantomatico. Ora ci possiamo chiedere che ne è di questo problema se esso viene sottratto a questo riferimento oppositivo, effettuando uno spostamento di angolatura e dunque anche una modificazione dei suoi termini. Parleremmo forse di evanescenza o di inconsistenza per il rumore di una valanga o di una frana, per il mare in burrasca o anche per un *tutti* orchestrale di particolare densità e intensità?

In questo spostamento diventa subito visibile un aspetto che in precedenza non era nemmeno affiorato ai margini delle nostre considerazioni, o era affiorato forse soltanto nel momento in cui ci è parso di poter parlare del suono come di una materia irradiata: non si attribuiscono talvolta ai suoni aggettivazioni che chiamano in causa la materia stessa, come quando si parla, ad esempio, di *suono metallico*, avendo di mira peraltro la pura manifestazione sonora? Infatti, vi può certamente essere qui il rinvio al modo di produrre il suono e alla cosa con la quale esso viene prodotto, ma come qualcosa che permane nel *carattere* del suono senza che sia implicata alcuna presa di posizione sulla provenienza *di fatto* del suono o sul modo *effettivo* della sua produzione. Da questo povero esempio dobbiamo tuttavia essere in grado di intravedere una dimensione problematica nuova.

Occorre anzitutto rammentare che dal punto di vista della costituzione percettiva, sono i momenti pratico-tattili, piuttosto che quelli legati alla visualità, a fornire la nozione *primaria* della materia: infatti tutti gli attributi che sono significativi per circoscrivere questa nozione si ricollegano ad azioni compiute sulla cosa o ad operazioni tattili. Nella visione la cosa si offre nella sua forma e nei suoi colori, ma essa si

manifesta come cosa materiale solo se, ad esempio, la superficie che io vedo non viene subito attraversata dalle dita della mia mano protesa per afferrarla, solo se dunque essa resiste a questa mia azione. E così quelle proprietà che noi attribuiamo alla cosa, al materiale di cui è fatta, la sua maggiore o minore durezza, la sua ruvidezza, il suo peso, il suo volume, sono anzitutto rilevate all'interno di operazioni pratico-tattili. Inoltre, la nozione primaria di materia costituita in questo modo va considerata come una nozione che rimanda ad un *modello* nel quale confluiscono insieme le proprietà determinanti considerate nella loro massima *intensificazione*. Per questo viene prospettata fin dall'inizio una nozione di *immaterialità* che gioca anzitutto su determinazioni oppositive elementari e che va pertanto intesa non già come un astratto annullamento della materia, ma come un'*attenuazione* dei suoi momenti costitutivi⁶³.

Assume allora per noi particolare significato il fatto che gli orientamenti sintetici che si fanno valere per qualificare la *sonorità* dei suoni siano spesso nettamente indirizzati verso gli attributi specifici della materia, e dunque in particolare verso le operazioni che sono propriamente costitutive della materialità. Noi non diciamo, ad esempio, che un suono è quadrato o rettangolare, e nemmeno diciamo *correntemente* che esso è giallo, mentre diciamo, *e con un intento fondamentalmente descrittivo* nonostante la presenza dell'immagine, che un suono è *pastoso*, implicando l'azione dell'impastare insieme alla cedevolezza e alla resistenza del materiale; oppure lo chiamiamo *tagliante*, implicando non tanto la forma, quanto la *sottigliezza*, la *durezza*, l'acuminatezza della cosa che taglia; e così anche parliamo di sonorità *ruvide, aspre, morbide, vellutate, levigate*, ecc. – tutte qualificazioni che rimandano a operazioni pratico-tattili di conferma.

⁶³ In rapporto a questo problema, che ha anche un particolare rilievo dal punto di vista metodologico, si possono trovare indicazioni un poco più diffuse in G. Piana, *La notte dei lampi*, Guerini e Associati, Milano 1988, pp. 167-172.

Ecco dunque che non ci possiamo affatto contentare di asserire la fantomaticità dei suoni in generale: infatti, non appena tentiamo di andare un poco oltre questa generalità e di fissare le prime differenze, subito ci imbattiamo nella *matericità fenomenologica* dei suoni, nel fatto cioè che i suoni si manifestano *corposamente*, come *masse sonore* i cui caratteri possono essere avvertiti come una trasposizione sul piano uditivo delle proprietà delle *sostanze* materiali come il legno o il metallo. E naturalmente con questo problema si pone anche quello strettamente conseguente dell'opposizione tra sonorità che esaltano questo rapporto con la materialità al massimo grado e sonorità nelle quali prevale invece la tendenza ad attenuarlo ed a indebolirlo. All'interno della fantomaticità che spetta in generale ai suoni possiamo ancora distinguere tra suoni che prendono le massime distanze dalla cosa come se volessero liberarsi dal peso della sua materia; e suoni invece orientati nella direzione opposta, invischiati nella materia, nei quali è prevalente l'elemento corporeo e massiccio, il peso e lo spessore.

È dunque in questo modo che intendiamo riprendere e determinare la distinzione tra «rumori» e «suoni»? Diciamo più propriamente che l'indizio suggerito da quella distinzione ha avuto qui un primo e significativo sviluppo. In questo sviluppo è certamente implicito che nell'impiego corrente di quei termini si faccia sentire talvolta questo problema: se chiamiamo la sonorità di una frana «rumore» e non «suono», ciò accade anche per via di tutta quella *terra* che in esso si trascina; e se chiamiamo suono e non rumore la sonorità di un flauto, ciò accade anche per il fatto che la sua sostanza sonora è tanto esigua e sottile da apparire piuttosto come un che di insostanziale. Ma ciò che più importa è il fatto che possiamo cominciare con il rendere conto di una differenza tra i suoni in genere senza aver bisogno di ricorrere al motivo della gradevolezza e della sgradevolezza eludendo così interamente le difficoltà da esso comportate e che sono state in precedenza riconosciute e ammesse una volta per tutte.

A partire di qui dobbiamo subito procedere oltre. Tra le masse sonore in genere dobbiamo distinguere quelle *masse che hanno un nucleo oggettivo* e che potremmo chiamare *suoni-oggetti* e quelle che sono *prive di un simile nucleo* e che potremmo chiamare invece *suoni inoggettivi*.

La parola «oggetto» non ha qui un senso generico, ma si richiama piuttosto a quegli impieghi filosofici secondo i quali essa può essere applicata soltanto a cose che hanno un'*individualità* autentica e che perciò possono essere riconosciute come *identiche* a ogni loro ripresentarsi. Parlare di masse sonore che hanno un nucleo oggettivo significa ammettere che esse possano essere concepite come se avessero un *centro semplice* e dunque essere designate da un *nome proprio* che colpisce puntualmente quel centro come una freccia il suo bersaglio.

Sullo sfondo della distinzione proposta vi è ancora quella tra suoni e rumori. In effetti, volendo fornire esempi di suoni *inoggettivi* citeremmo quelle manifestazioni sonore che nel discorso corrente verrebbero chiamate «rumori» piuttosto che «suoni». L'angolatura da cui ora guardiamo al problema suggerisce in particolare di prestare attenzione ai modi della designazione. Se, ad esempio, parliamo di *cigolio*, con questa parola non intendiamo certamente denominare quel suono che è ora risuonato come entità individuale, ma dare di esso una caratterizzazione che ne metta in rilievo la *tipicità*, e quindi la sua appartenenza ad una classe di suoni per altro solo genericamente delimitata. Il problema di una designazione *propria* non si pone neppure e il tentare di porla non sarebbe altro che una stravaganza filosofica priva di senso.

Talvolta il carattere indiretto della denominazione di un rumore è manifestato anche dal fatto che in essa è implicato il modo in cui esso viene prodotto – dunque la *cosa o l'azione, o l'una e l'altra insieme*. Così c'è fracasso nel *fracassare* (e inversamente) e vi sono ferrosi ingranaggi in movimento nel suono di un treno *sferragliante*.

Infine può essere ritenuto significativo il fatto che possa essere talvolta giustificato in rapporto a parole che indicano rumori il sospetto di un effetto onomatopeico (p.es. fruscio). Ciò che importa è infatti la nozione di somiglianza piuttosto che quella di identità, e in ciò è già implicita la possibilità dell'imitazione.

Tutte queste circostanze noi riteniamo di poterle ricondurre all'inoggettività di queste manifestazioni sonore, al fatto cioè che esse non hanno carattere di oggetti, ma di agglomerati sonori più o meno densi o compatti, ma in ogni caso privi di una *identità soggiacente*.

Come esempi di *suoni-oggetti* citeremo invece, è appena il caso di dirlo, le nostre «note». Che esse siano qualcosa di diverso dai suoni inoggettivi appare subito chiaro se consideriamo il modo di denominarle: in realtà la possibilità della denominazione propria nell'accezione stretta che abbiamo precedentemente delineata può essere ammessa come pura *possibilità di principio*. La denominazione usuale di una nota nella sua singolarità assegna invece ad un nome che può essere comune a più suoni un indice che rimanda alla posizione della nota all'interno di un ordinamento sistematico che deve essere presupposto (p. es. do_3 , la_2 , ecc.). Analogamente, nella notazione musicale corrente la designazione non è assoluta, ma puramente relazionale. Questi metodi, che aderiscono alla circostanza secondo la quale le note non sono individualità *a sé stanti*, ribadiscono tuttavia quello che per noi è in ogni caso la questione essenziale: suoni come questi possono essere concepiti come *punti*, più precisamente come *centri puntuali* (semplici) di masse sonore; e vi sono dunque metodi in grado di designarli colpendo direttamente questi centri. L'usuale designazione delle note mediante *punti* può essere così considerata non solo come una convenzione, ma come una convenzione *adeguata* a questo lato della cosa stessa.

Tutto il resto viene di conseguenza. A differenza dei suoni inoggettivi, non ha senso qui il problema di una carat-

terizzazione «tipologica», così come non ha senso implicare nella designazione il modo in cui il suono è stato prodotto. Alle «note» non si possono dare denominazioni onomatopoeiche, proprio perché ciò che è in questione è l'identità, e non la somiglianza. Esse non possono dunque essere imitate, ma solo «intonate».

Infine appare particolarmente rilevante per istituire la differenza la possibilità di una determinazione relazionale. Come abbiamo osservato or ora, questa possibilità è legata alla *puntualità* – con la nozione del punto entra all'interno delle nostre considerazioni quella dell'intervallo tra punti, e con questa la possibilità di un ordinamento seriale. I suoni che hanno carattere di oggetto possono essere certamente *serializzati*.

A ciò si potrà forse obiettare che anche nel campo dei suoni inoggettivi non solo sono possibili classificazioni, ma anche ordinamenti che potremmo chiamare seriali in senso debole, almeno là dove si può contare sensatamente su differenze del più e del meno: ma si vede subito che il problema può essere posto qui con un margine troppo ampio di arbitrarietà e di indeterminatezza e soprattutto non vale ciò che invece vale per i suoni-oggetti in genere: dati due suoni qualunque, l'intervallo fra essi è sempre perfettamente determinato. Nel caso dei suoni inoggettivi vale invece che dati due suoni qualunque non è nemmeno determinato se abbia senso il parlare di un intervallo tra essi.

Annotazioni

1. La nozione di *oggetto* deve essere qui intesa nel senso in cui ne parla Wittgenstein nel *Tractatus logico-philosophicus* come nozione correlativa a quella di *nome*. Inversamente questo rapporto, e in particolare la determinazione puramente relazionale degli oggetti può essere illustrata efficacemente facendo riferimento all'usuale metodo di notazione musicale mediante punti sul rigo, come ho

mostrato nella mia *Interpretazione del «Tractatus» di Wittgenstein*, Il Saggiatore, Milano 1973, pp. 13-15.

2. Il modo in cui qui si parla di *identità* e di *oggettività* in rapporto ai suoni potrà sembrare forse troppo semplice e perentorio se lo si confronta con la sottile e complessa discussione che P.S. Strawson conduce, proprio sulla questione dell'identificazione, nel capitolo secondo, intitolato «Suoni», in *Individui. Saggio di metafisica descrittiva* (tr. it., Feltrinelli, Milano 1978, pp. 50-71). Tuttavia le domande a cui egli vuol dare una risposta passando attraverso la finzione di un'esperienza puramente uditiva mostrano un orientamento e un intento complessivo così diverso dal nostro da rendere difficile persino un confronto.

3. È appena il caso di richiamare l'attenzione sul fatto che le fluttuazioni *oggettivamente* riscontrabili nell'apprezzamento dell'identità delle note non possono rappresentare un'obiezione rispetto all'impostazione proposta, poiché l'accertamento avviene in ogni caso all'esterno della situazione fenomenologica. Ciò che importa è infatti la convinzione percettiva che il suono sia lo *stesso* e che in generale una simile identificazione abbia senso, mentre rappresenta un altro interessante problema il fatto che un'identificazione possa verificarsi in rapporto a fenomeni acustici caratterizzati da differenze di frequenza relativamente ampie. Si noti infine che l'intera questione dovrà essere interamente ripensata alla luce delle considerazioni sulla *processualità* del suono che svilupperemo in seguito.

§ 11

La nostra esposizione ha lasciato chiaramente trasparire già da un buon tratto, l'autentico obbiettivo che essa persegue: la distinzione tra suoni e rumori è tanto poco irrilevante che la discussione intorno ad essa può fungere da *introduzione* a due fondamentali «*parametri*» del suono: l'*altezza* e il *timbro*.

In tutto il gran parlare che abbiamo fatto dei suoni-og-

getti, in questione era niente altro che la nozione di *altezza* – abbiamo soltanto evitato di impiegare questa espressione per comprensibili ragioni di metodo: sembra difficile parlare dell'altezza senza chiamare in causa la nozione di *frequenza*, quindi senza travalicare il campo delle determinazioni fenomenologiche.

Ma le nostre considerazioni indicano anche con chiarezza la via per operare la connessione tra la tematica del *rumore* e quella del *timbro*. Questa connessione è spesso presente nella discussione intorno al timbro, di continuo essa affiora come una connessione di cui si avverte l'importanza – e tuttavia anche come una connessione profondamente oscura che non sa a che cosa appigliarsi per raggiungere un'effettiva evidenza e giustificazione.

Vogliamo soffermarci un poco su questo punto, anzitutto con qualche considerazione intorno all'impiego della parola «timbro» nella terminologia musicale corrente. Essa viene anzitutto applicata alle altezze in quanto esse vengono emesse da strumenti diversi e per caratterizzare questa diversità. Il significato della parola potrà dunque essere introdotto ostensivamente facendo risuonare la *stessa* nota, ad esempio, mediante una tromba, un pianoforte, un violino. Ciò che varia nell'identità dell'altezza è appunto il *timbro*. È appena il caso di notare che questa differenza chiama in causa la materia di cui lo strumento è fatto, il modo concreto in cui il suono viene prodotto e le forme dell'azione che lo produce. Per questo motivo la parola «timbro» può essere riferita, oltre che al suono, anche allo strumento che lo produce. Si dirà così che sono timbricamente affini strumenti che hanno un modo affine di produzione del suono e perciò si potrà anche parlare di suoni timbricamente differenti quando si tratta di suoni emessi dallo stesso strumento, ma mediante azioni di tipo differente. In uno strumento ad arco, le corde possono anche essere pizzicate oppure si possono ottenere, attenuando la pressione delle dita, suoni «flautati» e diversi effetti timbrici possono essere ottenuti mediante sordine e con particolari tecniche nell'uso dell'arco.

Attenendoci ancora alla terminologia musicale corrente va segnalato un altro modo di impiego della parola – anche se non è affatto chiaro se questa diversa accezione, del resto assai meno nettamente definita, sia con maggiore o minore difficoltà riportabile alla precedente. Infatti non si parla soltanto della timbrica di uno strumento o di una famiglia di strumenti e di effetti e variazioni timbriche ottenibili con l'impiego di tecniche particolari: in tal caso ci si riferirebbe al timbro come ad un *carattere* che contraddistingue tipi diversi di sonorità. Oltre a ciò si ammette anche la possibilità di un impiego relativo, secondo il quale ha senso, almeno fino ad un certo punto, stabilire connessioni e relazioni del più e del meno, cosicché ci si riferisce al timbro come una qualità che può appartenere in misura maggiore o minore all'uno o all'altro strumento, come se potessimo dire che il suono dell'uno sia più o meno *timbrato* di quello dell'altro. Alla pura differenza nel carattere del suono, ad esempio del violino rispetto a quello della tromba, si aggiunge, considerando il termine nella seconda accezione, la possibilità di un ordinamento scalare, e in effetti questa seconda accezione è in ogni caso presupposta ogni volta che si allude ad una simile possibilità.

Naturalmente il riferimento esemplificativo allo strumento e alle pratiche strumentali, che fornisce un ausilio essenziale per rendere sufficientemente determinato il criterio dell'impiego della parola, dovrebbe poter essere evitato dal momento che ciò che si vuol cogliere parlando di differenza timbrica è in ogni caso una differenza che riguarda la «sonorità» del suono, e non la pura differenza di fatto nei modi della sua produzione. Prescindendo da questo riferimento tuttavia le cose si complicano un poco e la nozione di timbro sembra non tollerare un'attenzione rivolta ad essa con troppa insistenza.

Consideriamo le espressioni correnti che si riferiscono all'aspetto timbrico. Molte di esse si richiamano all'ambito della tattilità, e quindi in generale al momento della materialità (come morbido, vellutato, ruvido, pieno, sottile, duro,

metallico); e molte anche all'ambito della visualità, soprattutto per ciò che riguarda l'area di senso della luminosità (chiaro, cupo, trasparente, velato, opaco). Questi richiami possono essere intesi come già orientati in direzione *psicologica* – come se ad esempio parlando di un timbro *cupo* oppure di un timbro *vellutato* venisse già prospettata una determinata atmosfera emotiva. Di conseguenza talvolta si considerano come attinenti all'aspetto timbrico parole nettamente orientate in senso psicologico, con richiami culturali più o meno sommersi. Perché non parlare ad esempio di una timbrica *estroversa e introversa* per caratterizzare la differenza tra la tromba e il fagotto? O addirittura del timbro «pastorale» dell'oboe e «romantico» del corno?

Attraverso considerazioni sul *carattere* del suono lo strumento viene in qualche modo personalizzato – il suo suono è appunto una voce dal cui timbro si intravede un carattere e che è capace di tradire con minime variazioni la presenza di una tensione emotiva.

Ora, ammettiamo pure che si tratti in questi casi di un'estensione dipendente da una sua riconsiderazione alla luce del problema dell'espressione e che in questa estensione abbiano una parte determinante modi di impiego musicali radicati all'interno di culture musicali particolari: tuttavia è chiaro che la possibilità di queste estensioni può ampiamente sostenere il dubbio che un elemento ineliminabile di soggettività sia inerente, non solo a queste estensioni, nelle quali esso appare del tutto evidente, ma nelle caratterizzazioni iniziali. In altri termini, non appena si tenta di formulare in parole la differenza acustica, ci troveremmo di fronte a proiezioni interpretative – questo punto di vista generale sembra avere proprio nel caso del timbro un'applicazione particolarmente evidente.

Ripensiamo ora alle considerazioni svolte intorno alla distinzione tra rumori e suoni. Esse agiscono anzitutto come filtro e criterio di selezione per rendere realmente significative

le caratterizzazioni dell'aspetto timbrico che abbiamo in precedenza richiamate. Dall'angolatura della nostra tematica del rumore, diventano immediatamente rilevanti quelle caratterizzazioni che mettono in questione il suono come *massa sonora*. E possiamo stabilire perciò con quella tematica una connessione immediata. Vogliamo infatti, riprendendo la nostra precedente terminologia, chiamare *corpo del suono* la massa sonora di un suono-oggetto. *Il timbro è allora null'altro che il corpo del suono.*

Si tratta naturalmente di una *prima* accezione, più ristretta, di timbro che viene introdotta nel presupposto dell'altezza: la massa sonora gravita qui intorno ad un centro semplice. Di questo centro il timbro è l'involucro «rumoroso». Ma dalla formulazione dell'accezione ristretta risulta subito la possibilità di una *seconda* accezione, più lata. In base ad essa, potremo impiegare la parola «timbro» per indicare *una qualunque massa sonora* – con o senza nucleo oggettivo.

In questo modo potremo fare a meno di parlare di «rumori», restituendo finalmente la parola ai suoi impieghi ordinari.

Era dunque necessario un lungo giro per arrivare a dare una formulazione perspicua della connessione interna tra timbro e rumore: in essa è inoltre condensato un complesso di prese di posizione che non sono affatto contenute nelle frequenti e generiche affermazioni sulla prossimità tra queste due nozioni.

Consideriamo in primo luogo più da vicino l'accento che abbiamo compiuto or ora sulla necessità di disporre di un contesto interpretativo che possa assolvere una funzione di orientamento in rapporto alle qualificazioni linguistiche. Come abbiamo già notato, le parole impiegate per indicare il momento timbrico non saranno considerate alla rinfusa, e dunque come prive di indicazioni significative: tutte le nostre considerazioni precedenti fanno sì che la nostra attenzione sia attirata dalle parole puntate verso l'area di senso della «corposità». Ma queste stesse considerazioni ci consentono di rende-

re conto di entrambi gli aspetti del problema del timbro. Non soltanto infatti il carattere del suono è collegato al momento materico, ma in esso si fa valere anche l'opposizione che deriva dalla sua attenuazione e intensificazione. Le qualificazioni pratico-tattili, che rendono conto della pura differenza timbrica, ammettono delle differenze del più e del meno, cosicché un suono potrà essere considerato tanto più «timbrato» quanto più quelle caratteristiche confluiscono coerentemente in un'immagine che esalta la voluminosità, la densità, l'aspresza, lo spessore. Al polo opposto vi è la timbrica «immateriale», e cioè, seguendo la nostra delimitazione concettuale, l'idea del suono atimbrico, del suono senza corpo, del suono tendenzialmente privo delle impurità della materia.

Si presti attenzione al modo in cui siamo pervenuti a proporre affermazioni come queste che potrebbero certo apparire alquanto singolari. Tutta la nostra discussione è stata svolta nella convinzione della possibilità di operare una determinazione della differenza tra rumori e suoni che fosse essenzialmente qualitativa, cioè fondata sulla manifestazione percettiva come tale; e che al tempo stesso non potesse essere impugnata come meramente empirico-psicologica. Se le nostre considerazioni hanno mostrato in concreto questa possibilità, allora dobbiamo portarle alle loro conseguenze immediate sul terreno della questione del timbro. E non deve naturalmente sorprendere che fra queste conseguenze vi sia una sorta di messa da parte delle caratterizzazioni visuali in genere, quasi che si potesse parlare di una maggiore o minore appropriatezza di un'espressione che ha in ogni caso le sue radici in associazioni. Eppure le cose stanno proprio così, lo abbiamo spiegato fin dall'inizio: i richiami alle espressioni linguistiche entrano all'interno di una riflessione filosofica come *momenti* di quella riflessione, e non dunque come *dati* di cui essa debba semplicemente prendere atto. Così ci troviamo nella posizione singolare di dover mettere in questione, con le caratterizzazioni visuali in genere, una tipica espressione di lingua

tedesca che viene di continuo citata per il modo della sua formazione come un'efficace espressione illustrativa dell'aspetto timbrico. In tedesco, *timbro* si dice *Klangfarbe* – letteralmente *colore del suono* ed è sempre sembrato che questa analogia con le differenze cromatiche fosse particolarmente adeguata alla fenomenologia delle differenze timbriche.

Naturalmente sarebbe puro nonsenso, al di fuori di un percorso argomentativo che abbia di mira una precisa chiarificazione concettuale, contestare la possibilità di assimilare una variazione timbrica ad una variazione cromatica, così come la molteplicità timbrica ad una tavolozza ricca di colori nelle sfumature più varie. Ma laddove, come nel nostro caso, stiamo seguendo proprio un simile percorso argomentativo, e tenendo conto degli scopi che in esso si perseguono, ha invece senso cogliere in queste espressioni illustrative la presenza di un problema. Del resto quando abbiamo parlato del timbro come *corpo del suono* – dunque come *Klangkörper*, questa riflessione su *Klangfarbe* era certamente già implicata.

Conclusivamente converrà rammentare almeno un altro aspetto del problema. Spesso nelle discussioni intorno al timbro, sia per sottolineare il carattere relativamente sfuggente della nozione, sia per mostrare come sia difficile contraddistinguere tra loro i «parametri» del suono, e il timbro in modo particolare, si fa notare che una componente timbrica deve essere ammessa anche in rapporto all'altezza, all'intensità, e persino agli accordi considerati puramente come agglomerati sonori. Naturalmente ciò può avere un significato relativamente ovvio: in quanto si intende con *timbro* l'effetto sonoro globale, la «sonorità» complessiva di una manifestazione sonora, è comprensibile che qualunque elemento costitutivo della manifestazione eserciti una qualche azione nella determinazione di questo effetto. Tuttavia la nostra impostazione suggerisce anche considerazioni diversamente orientate. Infatti alla differenza tra regioni sonore può essere riconosciuto un latente effetto timbrico per il semplice fatto che è possibile contrap-

porre lo *spessore* dei suoni gravi all'esilità dei suoni *acuti*. E qualcosa di simile può essere notato in rapporto alle differenze di intensità. Naturalmente un suono forte non dovrà necessariamente apparirci aspro e ruvido; e tuttavia chiunque troverebbe di poco buon senso l'indicazione esecutiva «pp e aspramente». Ciò significa che un pianissimo potrebbe essere considerato *soffice e vellutato*, puramente per il fatto che è un pianissimo, cosicché sarebbe giustificato riconoscere un effetto timbrico in rapporto alla dinamica come tale. Infine non vi è dubbio che suoni simultaneamente risuonanti abbiano un *volume* maggiore rispetto ad un suono singolo e siano dunque più spostati di esso verso la polarità materica. Ma si potrebbe anche sostenere che questo spostamento è più accentuato nel caso degli accordi dissonanti che in quelli consonanti, per il fatto che in essi tende ad attenuarsi la presenza aggregante di un suono che funge come centro di gravità, ripresentandosi così in una nuova forma l'altro aspetto del problema che chiama in causa l'esistenza o meno di un nucleo oggettivo della massa sonora.

La possibilità di rendere conto di questi impieghi come estensioni motivate e coerenti della nozione di timbro a partire da un significato primario rappresenta certamente un'interessante conferma della correttezza del nostro impianto del problema.

Annotazioni

1. Già Carl Stumpf attira l'attenzione sull'affinità tra la nozione di *timbro* e quella di *rumore* di cui egli dà una trattazione unitaria nella *Tonpsychologie*, Leipzig 1883-1890 (rist. anast. Hilversum, Amsterdam 1965) vol. II, par. 28, pp. 497-549. Questa affinità viene giustificata facendo notare che in generale si mette in rilievo come qualcosa che è essenziale a entrambi la loro natura composta e l'indistinzione delle parti costitutive. Inoltre «i timbri sono spesso caratterizzati dalla presenza di rumori, mentre alcuni rumori potrebbero essere chiamati altrettanto opportunamente suoni brevi

di timbro *cupo*» (p. 497). Ma a nostro avviso la sua esposizione mantiene tuttora un interesse da un punto di vista fenomenologico soprattutto per il rilievo che in essa viene conferito, ai fini della formazione dell'effetto timbrico, a ciò che Stumpf chiama *Tongrosse* (cfr. pp. 535 sgg.), insieme all'altezza (*Höhe*) e all'intensità (*Stärke*). Si tratta di una nozione caratterizzata dall'impiego di parole come *grande* (*gross*), *ampio*, (*breit*), *spesso* (*dick*), *pieno* (*voll*), *massiccio* (*mässig*) così come anche, naturalmente, delle parole di senso contrapposto come *piccolo* (*klein*), *sottile* (*dünn*), *acuminato* (*spitzig*), *fine* (*fein*), *etereo* (*ätherisch*), ecc. Si sottolinea inoltre che «anche predicati come *morbido* (*weich*) e *dolce* (*mild*) non sono privi di nessi con la ampiezza del suono. Ciò che noi chiamiamo morbido al tatto, presuppone sempre una certa estensione spaziale» (p. 539). Il fatto che il suono del corno sia più *spesso* di quello dell'oboe «non è una pura associazione» (p. 539). È infine interessante per noi notare che all'interno di queste considerazioni si fa avanti una certa perplessità per il termine *Klangfarbe* di cui si rileva l'origine relativamente recente, rammentando che questa parola non è ancora presente nella *Acustica* di Chladni del 1802, nella quale si usa *Timbre* come neologismo proposto per compensare una carenza della lingua tedesca «che non ha ancora una parola per indicare propriamente queste modificazioni del suono» (cfr. nota I, p. 514); e soprattutto si osserva che «sotto *Klangfarbe* dovremmo annoverare solo quei predicati che sono determinati unicamente dalla grandezza (*Gro:sse*). Una tale restrizione del significato usuale conferirebbe alla parola un concetto unitario, ma sarebbe certamente scomoda dal punto di vista pratico. Perciò ci atteniamo al vecchio uso, dopo aver messo in salvo la nostra coscienza teorica» (p. 540).

2. Secondo Xenakis, l'idea schönberghiana di una *Klangfarbe* si trova in contraddizione con il prevalere dell'elemento puntuale e lineare del suono nella musica dodecafonica, dal momento che con quella espressione si deve intendere «la dispersione delle note tra gli strumenti dell'orchestra», alludendo dunque ad una nozione di *timbro* essenzialmente caratterizzata come massa sonora (cfr. I. Xenakis, *Musica. Architettura*, Spirali Edizioni, Milano 1982, p. 23).

In realtà non possiamo prendere congedo da questi nostri argomenti per passare oltre, senza formulare finalmente quella *obiezione* che sarà già affiorata, e forse a ogni pagina, nella mente del lettore. Fin dalle nostre prime battute e poi in seguito, in ogni sviluppo particolare, nei cenni sul suono nell'immaginazione mitica, così come nella discussione sulla nozione di timbro, abbiamo sempre presupposto i suoni nella loro «naturalità» così come li possiamo reperire nel nostro mondo circostante oppure come li possiamo emettere impiegando la voce e agendo in svariati modi su strumenti. L'elemento tecnico che qui è certamente presente, sia nel fatto che gli strumenti sono forgiati e predisposti in modo conforme allo scopo, sia nel fatto che le pratiche di produzione vocale e strumentale sono appunto pratiche autentiche che debbono essere apprese e che richiedono studio ed esercizio, fornisce una mediazione che tuttavia è in grado di mantenere l'unità *vivente di un processo* che conduce dall'intenzione soggettiva dell'emissione sonora alla sua realizzazione. La *tecnica del produrre* è così null'altro che un momento interno di un'esperienza del produrre – come ci siamo espressi in precedenza: il suono sta nelle nostre mani, ed esattamente nel senso in cui ciò può essere detto per il chitarrista che trae suoni dalla sua chitarra.

Abbiamo così preso le mosse dal suono originariamente soggettivo, dalla voce, per poi passare a considerare nella molteplicità dei suoi aspetti il rapporto tra il suono e la cosa, sino alle nostre ultime osservazioni sulla distinzione tra rumori e suoni e sulla nozione di timbro, e non vi è stato argomento la cui trattazione non fosse strettamente determinata da questo presupposto. Anche le variazioni immaginative del mito di cui abbiamo dato una traccia con l'ausilio di Schneider si innestano sui sensi immaginativi che possono sorgere solo all'interno di una relazione tutta dominata dal rimando

alla soggettività considerata nella sua corporeità concreta. Ma proprio questo interesse verso motivi arcaici, lontani e dimenticati, non è forse significativo di un limite intollerabile delle nostre considerazioni? Alludiamo naturalmente al fatto che fin qui non abbiamo speso ancora nemmeno una parola intorno alla *produzione elettronica del suono* nelle sue diverse modalità così come alle varie possibilità di manipolazione tecnica del suono che i progressi della ricerca scientifica e tecnologica hanno messo a disposizione della musica e che la musica novecentesca ha integrato nelle proprie produzioni come un momento essenziale del proprio sviluppo. Qui siamo certamente lontani da qualunque motivo teorico che possa valere solo nel presupposto di un modo di produrre il suono «con le mani e con i piedi», così come non si vede che cosa potremmo farcene di tutti i richiami alla soggettività che danno senso alle nostre considerazioni precedenti così come dell'intera dialettica che gravita intorno al tema della «cosa sonora». La questione dell'origine e della provenienza del suono dovrebbe suggerire presumibilmente considerazioni di tutt'altro genere, e ciò significa in realtà che forse saremmo tenuti, nel momento in cui la questione viene sollevata, a prendere atto della necessità di una radicale modificazione nell'atteggiamento di fronte al suono e forse anche, di conseguenza, dei metodi nell'approccio teorico ai nostri problemi.

Naturalmente non è possibile qui discutere, o anche soltanto illustrare, la problematica molto ricca che è sottesa ad una simile obiezione, ma è necessario proporre qualche annotazione conclusiva tendente a limitare gli effetti devastanti che essa sembra avere sull'impostazione proposta e sui suoi sviluppi.

Non vi è dubbio intanto che le prospettive aperte dalla possibilità di elaborazione elettronica del suono abbiano agito potentemente in direzione *fisicalistica*, abbiano cioè stimolato ad una considerazione del suono interamente *obbiettiva*, che ha subito di mira ciò che il suono è *in se stesso*, come evento fisico, e quindi i processi che stanno a fondamento delle sue

forme di manifestazione. Alle spalle dell'opposizione tra *microstrutture* e *macrostrutture* non vi è tanto l'opposizione, in se stessa ben poco significativa, del *piccolo* e del *grande* quanto di ciò che, appartiene al livello fisico piuttosto che al livello fenomenologico. Si comincia così a prospettare che il pensiero compositivo debba spostarsi interamente «a basso livello» nel senso che gli informatici conferiscono a questa espressione. E può forse la teoria della musica ignorare questa modificazione ed evitare di adeguarsi ad essa? Sembra così che si imponga la necessità di una riformulazione di tutti i concetti e le nozioni fondamentali della teoria musicale e della sua vecchia terminologia che dovrebbe forse essere rinnovata modellandosi strettamente sui metodi e sui risultati delle più recenti ricerche elettroacustiche.

Naturalmente, l'ostinazione con la quale ci siamo attenuti nella nostra esposizione precedente alle pure manifestazioni percettive contiene una chiara presa di posizione proprio su questo punto: non vi è nessuna coerente linea di sviluppo dall'interesse verso problemi connessi alla produzione elettronica del suono, in tutta la ricchezza delle tematiche in essa implicate, e la pretesa di una radicale modificazione di atteggiamento nei confronti dei fenomeni sonori che comporterebbe come conseguenza necessaria una *riforma in senso fisicalistico della teoria musicale*.

Vorrei sottolineare vivacemente questo punto, qualora ve ne fosse bisogno: dei numerosi problemi che abbiamo precedentemente discusso avremmo potuto venire a capo in quattro parole, o in ogni caso con formule definitorie piuttosto semplici e del resto ovunque reperibili, se invece di ostinarci nel tentativo di *commisurare i concetti ai dati esperiti* avessimo voluto fare riferimento ad una considerazione fisicalistica. È allora evidente che la strada che abbiamo voluto seguire contiene anche una presa di posizione piuttosto precisa che deve essere valutata in tutta la sua portata: ciò che resta fuori discussione è soltanto la circostanza ovvia secondo la quale all'impiego di determinate tecniche debbono corrispon-

dere cognizioni a esse adeguate. Ed è ormai tempo di dire a tutte lettere che il grado di questa adeguatezza è in gran parte determinato dal grado di sviluppo delle attrezzature o, ancora più chiaramente, che queste cognizioni sono *costrette* a mantenersi tanto più «a basso livello» quanto più sono arretrate le attrezzature a disposizione. Anche da questo punto di vista l'analogia con i linguaggi informatici si attaglia perfettamente.

Tuttavia, con tutto ciò ci siamo soltanto aggirati intorno al problema dal quale abbiamo preso le mosse – il nostro quesito iniziale non era soltanto di ordine metodologico, ma aveva un senso più preciso. Ci siamo chiesti infatti che ne è delle nostre considerazioni sulla questione della provenienza del suono dalla cosa e di tutti gli sviluppi problematici che ad essa sono collegati se facciamo riferimento alle sonorità prodotte elettronicamente e questa domanda può certamente essere proposta anche se è stato correttamente individuato il luogo delle considerazioni obbiettive, evitando confusi intrecci con il piano delle considerazioni fenomenologiche. Ma una simile domanda può assumere la forma di un'obiezione – quasi che avessimo fin dall'inizio imboccato una strada sbagliata – solo se si dimentica che queste nuove sonorità sono *venute per ultime* e che *le nostre apprensioni originarie dell'universo sonoro si strutturano su una rete di sensi e di connessioni che formano un presupposto anche rispetto a esse*. Cosicché tutte le considerazioni che abbiamo sviluppato in precedenza hanno una precisa portata anche sotto questo riguardo, benché puramente negativa.

Non dovremmo forse trovare interessante il fatto che, ad esempio, nel caso della generazione elettronica del suono non ha senso parlare di un'*esperienza della sua produzione*, come lo ha invece nel caso del suono prodotto attraverso lo strumento? Ma ciò implica naturalmente che si parli di una tecnica di produzione del suono in un senso profondamente diverso che non può affatto contare sull'apprensione di un processo unitario nel quale si mostri con l'apparire del suono anche il modo in cui viene prodotto. Assume così particolare risalto

l'assenza di quella relazione con il corpo e la cosa che ha svolto una funzione così importante in tutti i nostri sviluppi precedenti. A quel singolare oggetto che è un altoparlante, luogo necessario di materializzazione del suono elettronicamente prodotto, non possiamo in ogni caso attribuire le caratteristiche della cosa sonora, almeno nell'accezione in cui in precedenza abbiamo impiegato questa espressione, benché udiamo i suoni provenire propri di lì e addirittura possiamo vedere le vibrazioni della membrana e il loro modificarsi in connessione con l'emissione sonora. Sviluppare il problema in questa direzione significa tuttavia null'altro che attirare l'attenzione sul fatto che – mettendo da parte le sintesi puramente riproduttive, le imitazioni più o meno buone di ciò che c'è già – i suoni prodotti elettronicamente, nella loro molteplicità e varietà, sembrano manifestare al massimo grado quel carattere extramondano che del resto abbiamo riconosciuto come tratto caratteristico di ogni fenomeno sonoro. Potremmo dire che questo tratto sia da essi rappresentato *tipicamente*, che essi siano tipicamente *suoni senza mondo*.

Suono elettronico vuol dire *scienza*. E stranamente vuol anche subito dire: *fantascienza*, anzi, *metafisica*, *tout court*, dal momento che questo suono eminentemente «fisico» sembra prestarsi più di ogni altro a speculazioni metafisiche alla buona.

Tutto ciò lo possiamo dire senza timore di sopravvalutare il suo utilizzo nell'effettistica e nella giocattoleria «extraterrestre». Sappiamo infatti che nessuna specie di suono è predestinata ad alcunché, e dunque anche i suoni prodotti elettronicamente o in generale elaborati attraverso apparecchiature elettroacustiche sono soltanto, come oggi si tende sempre più a sottolineare, materiali della musica, sono una *possibilità* che sta a disposizione della pratica musicale all'interno della quale deve essere giocata nel suo senso e nella sua portata.

Ciò che tuttavia ci sembra di dover notare è che quella pratica *comincia* con il misurarsi proprio con quelle determinazioni negative che ci hanno consentito di caratterizzare i

suoni prodotti elettronicamente come suoni sradicati dalla realtà stessa, come suoni che non possono essere in nessun modo «afferrati», e di cui siamo padroni senza che essi stiano nelle nostre mani: come suoni infine che appaiono separati dal gesto e appellarsi invece direttamente al pensiero di un'astratta rete di rapporti che è tuttavia capace di generare queste meraviglie dell'udito⁶⁴.

Da questa angolatura sarebbe interessante ripensare alla storia del problema, ai suoi sviluppi e al modo di interpretarli, senza cedere alle ovvietà delle spiegazioni insignificanti che sono sempre già pronte. È opportuno soprattutto riflettere sui momenti *superati* di questa storia perché molto spesso il superamento è sopravvenuto senza che fosse chiaro *che cosa* esattamente fosse stato superato e *verso che cosa* esso fosse orientato. Idee grandemente caldeggiate – si pensi all'emarginazione degli strumenti come antiquati utensili di un'epoca ormai trascorsa, a cui abbiamo accennato nell'*Introduzione* – hanno all'improvviso perso di interesse, come accade per un entusiasmo malposto che inaspettatamente si spegne e di cui si mantiene malvolentieri persino il ricordo. Per una riflessione come la nostra sarebbe invece importante poter cogliere con chiarezza insieme ad un percorso di posizioni raggiunte e via via oltrepassate le ragioni che stanno alla loro base.

In realtà, proprio la storia del problema della musica elettronica è ricca, dal punto di vista teorico, di numerosi punti interrogativi ai quali non è affatto facile dare una risposta che non si arresti alle prime ovvietà. Intanto la *dizione* «musica elettronica», – a cui oggi non si tenderà a dare un particolare peso – non è affatto stata una dizione priva di precise e impegnative intenzioni teoriche. In essa erano latenti almeno due idee particolarmente grevi: in primo luogo, par-

⁶⁴ J. Chabade: «L'elettronica e gli strumenti sono estensioni differenti di noi stessi. Gli strumenti sono un'estensione delle braccia e della voce e l'elettronica è un'estensione del pensiero», in *La musica elettronica*, a cura di H. Pousseur, Feltrinelli, Milano 1976, p.284.

lando di *musica elettronica*, per il fatto stesso di richiamare una possibilità di generare suoni certamente insospettata e insospettabile nel passato, si sollevava il problema di un nuovo genere musicale, accanto ai generi della *musica vocale* e della *musica strumentale*. Ma a questa prima idea se ne associava subito un'altra, che traeva la propria forza dalla convinzione che un controllo effettivo sulla sintesi del suono comportasse la padronanza sulla totalità dei fenomeni sonori in generale possibili. Alla luce di questa convinzione la nozione di musica elettronica non può tollerare di essere considerata come un genere accanto agli altri generi, ma deve proporsi come l'autentica *musica del futuro*, nella quale i generi non possono che essere dissolti e superati in linea di principio. L'idea di un nuovo inizio, di cui abbiamo già rilevato l'importanza per larga parte della musica novecentesca, si ripresenta anche in rapporto alla musica elettronica in quanto essa presuppone l'idea della *macchina sonora* capace di dispiegare, senza limiti, l'universo dei suoni nella prospettiva di una totale artificializzazione.

A questo punto cominciano ad affiorare interrogativi che meriterebbero certo di trovare una chiara risposta. Di fatto, ci si è mossi ben presto in direzione ben diversa da quella suggerita da queste idee più o meno latenti. Stando ad esse, ed anche senza accordare troppo peso a quelle «infinite possibilità» della musica elettronica di cui oggi nessun musicista parlerebbe più⁶⁵, non avremmo dovuto forse attenderci uno sviluppo di musica elettronica *pura* tanto imponente come è stato in passato quello della musica puramente strumentale? O forse non dovremmo nemmeno porci questo problema? E perché non dovremmo farlo? Forse non abbiamo ragione di considerare la musica elettronica come un genere? E perché mancano queste ragioni?

In realtà, fin dall'inizio ci si è mossi prevalentemente in

⁶⁵ L. Berio, *Prefazione a La musica elettronica*, cit. , p. VII.

direzione della creazione di impasti tra queste sonorità e le sonorità vocali e strumentali – ed è proprio questa linea di tendenza che ha operato di fatto una «sdrammatizzazione», un’attenuazione delle enfasi iniziali e dunque anche la messa da parte di quelle assunzioni particolarmente forti che facevano parte integrante di quelle enfasi. Ma questa linea di tendenza non va forse a sua volta interpretata? Per quali motivi ci si è mossi in questa direzione e non in quell’altra che non era certamente priva di plausibilità? Naturalmente, rispondere richiamandosi al fatto che ogni fenomeno sonoro è omogeneo ad ogni altro in quanto è appunto un fenomeno sonoro, sarebbe un modo di non rendere giustizia alla complessità e alla ricchezza di idee che caratterizza questo ambito della ricerca musicale. In luogo dell’omogeneità di principio, certamente incontrovertibile, ma anche, in rapporto al nostro problema, relativamente insignificante, sembra invece più interessante attirare l’attenzione sul tema della *differenza*, facendo notare nello stesso tempo non solo che questo nuovo inizio non basta a se stesso e non è in grado di assorbire l’inizio più antico, ma anche che con questo inizio più antico esso ha invece anzitutto bisogno di misurarsi – cosicché se una *voce* risuona, ad esempio, in una compagine di suoni elettronicamente prodotti, si possa dire: «qui si ritorna alle sorgenti elementari dell’espressione musicale»⁶⁶, un ritorno che viene avvertito come provvisto di una sua propria necessità interna.

In questo contesto – e cioè dopo il rilievo della differenza, si ripropone indubbiamente, ma *come un problema*, il tema dell’omogeneità, che poi non è un’omogeneità senz’altro data, ma via via acquisita in una sperimentazione della possibilità dell’avvicinamento e dell’allontanamento, della fusione e della distinzione.

La *cosa sonora* è qualcosa di profondamente diverso dalla *macchina sonora*, è diverso il modo di produrre i suoni, è

⁶⁶ H.Pousseur, *La musica elettronica, cit.*, p. 120.

diverso il rapporto che si istituisce con queste modalità differenti di produzione, e dunque l'area dei sensi che sono implicitamente richiamati. Ma questo riconoscimento esclude forse la possibilità che queste differenze vengano messe concretamente in gioco e una simile possibilità non mostra anche in che senso si possa intravedere nuovamente una prospettiva unitaria?

Henri Pousseur osserva una volta: «Non dimentichiamo, prima di tutto, che l'altoparlante che è, per lo meno sinora, la vera sorgente, il vero corpo sonoro della musica elettronica non è un niente, non è una cosa qualsiasi. Una membrana tesa non è forse la realizzazione dell'idea di quei *tamburi parlanti* di cui le *tablas* indù offrono probabilmente da millenni un esempio così straordinario? E le correnti elettriche che noi inviamo ad esso non sono forse i nostri «modi di attacco» che sostituiscono le dita o il fiato, i plettri o le bacchette dei più antichi strumenti?»⁶⁷. *In realtà non lo sono*. Ma è interessante la pretesa di dire che lo siano, una pretesa nella quale il tema della cosa sonora, dello strumento non viene più ripreso per denunciarne la mediocrità di fronte alla potenza della macchina, ma al contrario per rivendicare l'applicabilità della nozione alla macchina stessa. E così è anche interessante l'idea che, come il pianoforte interpone dei nuovi intermediari rispetto al liuto, così un intero studio per l'elaborazione elettronica del suono con tutti i suoi apparecchi possa essere concepito «come un vero e proprio strumento di musica che comporta qualche intermediario supplementare fra l'intenzione produttrice e il risultato sonoro»⁶⁸.

L'interesse di queste frasi non sta tuttavia nel pensiero, che pure è in esse contenuto, e che è destinato a restare solo un pensiero, «di una *correlazione intima* fra i fenomeni vibratorii che noi avremo suscitati (per esempio nei tubi elettronici)

⁶⁷ *Ivi*, p. 245.

⁶⁸ *Ivi*.

e gli oggetti e i materiali di cui crediamo di percepire la risonanza, con le loro strutture molecolari (particolarmente responsabili della loro capacità vibratoria), la loro coerenza, la loro elasticità, il loro spessore»⁶⁹. Esso sta piuttosto nel fatto che questa unità profonda deve di continuo farsi valere, di continuo essere rimessa in gioco attraverso le differenze che stanno alla superficie della manifestazione sonora.

⁶⁹ *Ivi.*

CAPITOLO SECONDO

TEMPO

La grande importanza che ogni riflessione sulla musica assegna alla tematica temporale ha certamente la propria origine elementare nel modo di esserci del suono.

Il suono c'è *quando* c'è.

Il richiamo alla temporalità si impone subito come richiamo ad una *caratteristica distintiva*: in base ad essa anzitutto il suono o una sequenza di suoni si contraddistingue dalle cose e dalle configurazioni di cose. Da essa sembrano dipendere per l'essenziale non solo i modi e le forme di aggregazione dei suoni, ma anche il tipo di rapporto che noi intratteniamo con essi. Come potrebbe una riflessione sulla musica, che porta questo rapporto alla massima elaborazione, evitare di porre questo tema al centro dell'attenzione?

Eppure possono esservi dei buoni motivi per ritenere che talora l'importanza del problema sia sopravvalutata, o più precisamente che il richiamo al tema della temporalità si arricchisca di significati che non sono afferrabili senz'altro alla sua superficie e che potrebbero dunque essere il risultato di una mediazione argomentativa tenuta nascosta. In realtà, non appena si tenta di andare un poco oltre l'indicazione elementare della temporalità del suono, ci si impiglia ben presto in nodi particolarmente aggrovigliati che impongono di operare una netta distinzione tra ciò che può essere direttamente ricollegato a quell'origine elementare e ciò che invece rappresenta un'elaborazione che implica un tacito mutamento di piani.

Consideriamo, ad esempio, l'idea ricorrente che fa del momento temporale la dimensione più profonda della musica, alla quale dovrebbero essere riportate le sue determinazioni più ricche di senso. Non di rado questa idea è accompagnata dall'affermazione secondo la quale proprio in forza di questo legame intrinseco con la temporalità la musica sarebbe, in modo meno mediato di ogni altra arte, connessa alla vita sog-

gettiva in genere, alla vita degli affetti e dei sentimenti. La soggettività qui in questione non è naturalmente, in primo luogo, la soggettività corporea, la soggettività in quanto vive nel suo mondo circostante al quale essa è da subito rivolta nella totalità delle sue manifestazioni attive. Il richiamo alla tematica temporale sembra invece orientare l'attenzione verso una soggettività essenzialmente riflessiva, che vive di se stessa piuttosto che del mondo che le stadi fronte.

Il primo impulso in una simile direzione proviene certamente dalla tradizionale contrapposizione con la pittura, e quindi dal riferimento, considerato senz'altro come un riferimento oppositivo, all'ambito della visualità.

Lo abbiamo una volta già notato: la riflessione sulla musica può essere attratta da immagini di cecità, mentre un elogio della pittura tende subito a trasformarsi in un elogio dell'occhio, come finestra aperta sull'esteriorità del mondo, come ciò che ci consente di guardare fuori e attraverso cui, sprofondati come siamo nel carcere oscuro dei nostri corpi, possiamo essere raggiunti dallo sfolgorare delle luci e dal trascolorare delle ombre, godendo di tutte le belle forme.

Così Leonardo: «L'occhio, dal quale la bellezza dell'universo è specchiata dai contemplanti, è di tanta eccellenza che chi consente alla sua perdita si priva della rappresentazione di tutte le opere della natura, per la veduta delle quali l'anima sta contenta nelle umane carceri, mediante gli occhi per i quali essa anima si rappresenta tutte le varie cose di natura»⁷⁰.

In Leonardo tuttavia l'opposizione tra esterno e interno non viene resa esplicita e portata a elaborazione, essendo appena adombrata dalla figura di quel filosofo – «Pazzo fu l'uomo, e pazzo il discorso»⁷¹ che si accecò per meglio scrutare

⁷⁰ Leonardo, *Trattato della pittura*, Le Bibliophile, Neuchâtel 1970, par. 20, p. 20.

⁷¹ *Ivi*, par. 12, p. 14

nel profondo. Ciò dipende in realtà dal fatto che un modello grafico pittorico è proposto come criterio per la valutazione della stessa composizione musicale, cosicché si fa avanti un'inclinazione a considerare il momento della temporalità più come un limite intrinseco che come una caratteristica essenziale su cui si gioca l'espressione musicale. È interessante notare a questo proposito che la famosa immagine del corpo umano racchiuso da una circonferenza rappresenta per Leonardo un buon modello anche per la musica dal momento che anch'essa, come la pittura, «compone un corpo di molte membra», realizzando un'armonia «non altrimenti che faccia la linea circonferenziale per le membra di che si genera la bellezza umana»⁷²

Ma se la composizione è orientata a produrre belle forme, che sono belle in quanto sono fondate nelle perfette proporzioni, allora la temporalità della musica rappresenta il suo limite, anzi la sua *sventura*⁷³. In primo luogo infatti le forme che essa ricrea non possono che essere effimere e caduche – la musica «si va consumando mentre ch'ella nasce»⁷⁴. Nella pittura invece può essere conservato «il simulacro di una divina bellezza di cui il tempo o morte in breve ha distrutto il naturale esempio»⁷⁵. E il fatto poi che la bella forma musicale debba necessariamente presentarsi all'interno di uno sviluppo temporale rappresenta un ulteriore limite, dal momento che la musica è così costretta a mostrare il suo disegno pezzo a pezzo come «un bel volto, il quale ti si mostra membro a membro, che così facendo rimarresti mai soddisfatto della sua bellezza»⁷⁶.

Ma l'opposizione tra esterno e interno che affiora in generale nel confronto con la pittura comincia ad assumere un

⁷² *Ivi*, par. 25, p. 24

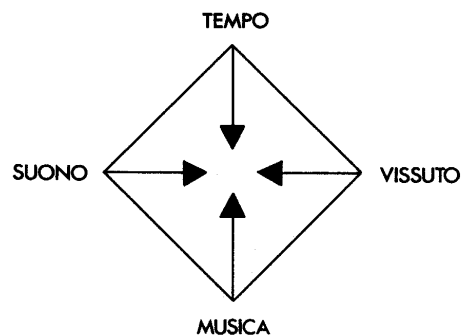
⁷³ *Ivi*.

⁷⁴ *Ivi*, par. 27, p. 25.

⁷⁵ *Ivi*, par. 26, p. 25

⁷⁶ *Ivi*, par. 28, p. 26

profilo più netto solo nel momento in cui le considerazioni sulla temporalità della musica vengono prospettate sullo sfondo del problema della soggettività. In breve: ogni vissuto è anzitutto un processo e così le relazioni tra i vissuti sono relazioni tra processi: più propriamente, i vissuti e le loro relazioni sono da considerare come momenti interni di un processo unitario che è la soggettività stessa. Sullo sfondo di questo problema, la natura temporale della musica non appare più come un limite, ma come una caratteristica essenziale che fa della musica, eminentemente, un'arte della vita interiore. Per ritornare alle fonti soggettive da cui è scaturita essa non ha bisogno di compiere un giro tortuoso tra colori e forme, ma l'interiorità è subito raggiunta per il fatto che il suo materiale avrebbe già una forma ad essa omogenea. Da un lato vi è infatti la temporalità del suono, dall'altro la temporalità del vissuto, cosicché il tempo sembra fare da termine medio tra il suono e il vissuto. E come se il vissuto trovasse nel suono un modo di apparire senza mediazione alcuna: incontrandosi con esso, il vissuto, anziché mirare al mondo, fuori di sé, ripiega su se stesso e si appaga in questo ripiegamento.



Nella dinamica temporale dei suoni può così rispecchiarsi la dinamica degli affetti e dei sentimenti. Spesso si insiste proprio su questo punto: la vita interiore è caratterizzata da un'estrema mobilità, che tuttavia non è una mobilità indeterminata e caotica, ma presuppone quegli ordini che pure sono presenti nelle forme dei conflitti.

Le tensioni interne crescono e si sviluppano secondo molteplici intrecci fino a punti culminanti ai quali non possono che seguire fasi di allentamento e di attenuazione che preparano del resto nuovi conflitti e nuove risoluzioni. La coppia tensione-distensione ricorre al continuo negli sviluppi relativi alla tematica del *ritmo* e l'animazione ritmica dei suoni musicalmente organizzati sembra riproporre l'immagine sonora di quel ritmo da cui la stessa vita soggettiva è permeata. E poiché i vissuti nel loro avvicinarsi temporale non sono giustapposti gli uni agli altri, ma *si integrano reciprocamente* essendo essi stessi costituiti dell'unità soggettiva che si va facendo, un simile concetto della *totalità* sembra valere come naturale modello dell'unità di un brano musicale. Tutti quei processi di integrazione percettiva, di connessione interna tra i suoni che vengono realizzati nell'ascolto potranno così essere intesi come una vera e propria apparizione della compagine dei vissuti dentro la compagine dei suoni.

Ora chiediamoci: possiamo realmente sostenere che tutto ciò sia senz'altro contenuto proprio in quel primo rilievo elementare del modo d'esserci temporale del suono? In realtà, nel percorso che è stato delineato la metà è fin dall'inizio predisposta ed a ogni suo passo vengono celate difficoltà e problemi che lo renderebbero certo molto più accidentato e malsicuro. Cosicché le connessioni operate resistono appena al primo tentativo di demolizione critica.

Perché mai saremmo tenuti ad aderire, a partire da una constatazione tanto elementare come è quella della temporalità dei suoni, ad una concezione della musica certamente impegnativa come è quella che le assegna il compito privilegiato di manifestazione della vita interiore? E prima ancora: perché mai l'apertura del problema della temporalità dovrebbe vincolarci ad una decisione sul terreno della problematica dell'espressione musicale in genere?

E non è forse sospetta la rapidità con la quale viene giocato per opposizione il riferimento alla visualità? Intanto po-

tremmo affermare più che legittimamente che l'udito è preteso verso il mondo ad afferrare ciò che accade «fuori di me» esattamente come le mie mani e in generale i miei organi di senso. Del resto, se parlando di interiorità, intendiamo la mia vita affettiva, le mie emozioni e le mie passioni, *che cosa ha a che fare tutto ciò con le mie orecchie?*

Altrettanto poco convincente è la pretesa «mediazione» operata dalla temporalità. In realtà possiamo trovare ricca di senso la possibilità di considerare la temporalità come tratto comune del suono e del vissuto solo se siamo già in qualche modo convinti che il «significato della musica» si debba ricercare proprio in questa direzione. I vissuti in generale sono processi e la soggettività come compagine di vissuti è essa stessa un'unità costituita processualmente. E allora la soggettività si rispecchia nel flusso sonoro. *Ma perché dovrebbe farlo?*

Si pensi infine al modo in cui viene messa in questione una nozione di totalità che sembra addirittura assumere carattere normativo; oppure al modo in cui si accenna al tema del ritmo, come se questa nozione fosse del tutto ovvia e non avesse bisogno di essere accuratamente introdotta e opportunamente delimitata nel suo senso.

Convorrà dunque mettere da parte sviluppi tanto equivoci per cominciare a fissare la nostra attenzione su quella che abbiamo riconosciuto essere l'origine del problema. I suoni sono oggetti temporali. Ma qual propriamente il senso di questa affermazione e quale differenza si intende marcare con essa?

§ 2

Sembra anzitutto che affermando la temporalità dei suoni non si dica gran cosa. Vogliamo forse sottolineare che qualunque manifestazione sonora accade in un determinato momento del tempo? Che essa è nel tempo? Ma con ciò non si formulerebbe certamente alcuna caratteristica distintiva –

qualunque accadimento è temporale in questo senso, e persino delle cose concrete si può dire che esse non solo sono nello spazio, ma anche nel tempo.

Cominciamo comunque con il prendere nota del fatto che si parla qui del *tempo* in un'accezione del tutto ovvia e comune, in rapporto alla quale il tempo è una nozione obbiettivabile anzitutto in funzione ed entro i limiti delle pratiche quotidiane. In un'accezione altrettanto consueta converrà anzitutto impiegare il termine di *durata* che, liberato da pesantezze filosofiche, avrà semplicemente il senso di un *tratto di tempo* concepito come un segmento del tempo obbiettivo.

Potremmo allora cominciare con il dire che i suoni sono oggetti temporali in quanto hanno una durata, cioè occupano un determinato tratto di tempo, tra il momento del loro inizio e quello della loro fine.

Ma ciò non basta ancora. Il nocciolo della questione non sta qui. Nulla ci impedisce infatti di parlare di durata anche in rapporto a cose, anche di esse si può dire che hanno un inizio e una fine. Ad esempio, il tavolo su cui scrivo ha in qualche modo cominciato a esserci, e prima o poi andrà in pezzi – e si potrà certamente parlare della sua durata tra quell'inizio e quella fine. Ma proprio questo esempio ci è utile per operare quella distinzione di cui si avverte subito la necessità. Tra quell'inizio e quella fine, la cosa *si consuma*, e ciò significa: essa invecchia, si logora, si modifica nella sua consistenza materiale e nella sua forma, cosicché prima o poi non sarà più in grado di assolvere le funzioni per le quali essa è stata fatta. Tutto ciò non riguarda, in primo luogo, la temporalità. Iniziare e finire *non* hanno qui un senso primariamente temporale. Quando si parla di durata del suono si propone invece un rapporto con la temporalità interamente diverso: ciò che si consuma, nella durata del suono, è *proprio la durata*, l'inizio e la fine hanno un senso *primariamente temporale*.

Il suono passa, ma non invecchia. Finisce, ma non si distrugge. Il tempo è condizione, nel senso più forte, del suo es-

serci, come se il suono contenesse in se stesso *il bisogno del tempo* – saremmo quasi tentati di dire: come se il suo stesso esserci fosse *fatto di tempo*.

Tutto ciò, in ogni caso, non lo si può dire per le *cose*. Lo si può dire, invece, per le parole che si avvicinano in un discorso, per le fasi di un *movimento*, per i *processi* in genere. Coticché parlando della temporalità del suono intendiamo certamente attirare l'attenzione sul fatto che il suono è anzitutto un processo – e lo è, beninteso, già il suono singolo, e non soltanto una sequenza di suoni, perché anche il suono singolo c'è solo nella forma del *trascorrere*⁷⁷.

Ora incominciamo a intravedere i lineamenti del nostro problema, per quanto essi siano ancora incerti. In effetti abbiamo fatto notare che gli *oggetti temporali* sono propriamente dei processi, che la differenza qui in questione è quella tra cose e processi. Ai processi che hanno «bisogno di tempo» dobbiamo poter contrapporre l'intemporalità delle cose, ma questa opposizione non diventa forse labile e indeterminata se si cerca di dare di essa una determinazione obbiettiva? Anche il parlare di *intemporalità* non sembra avere alcun senso chiaramente determinato benché l'espressione sia apertamente suggerita da quella opposizione. Di fatto tutto il problema deve essere ripensato mettendo interamente da parte l'ambito delle considerazioni obbiettive e riconducendolo invece *all'interno della relazione di esperienza*. Parlare di intemporalità delle cose significa allora null'altro che far notare che *la durata non appare nelle apparenze percettive delle cose*, che essa non può essere considerata come una *tra le loro determinazioni fenomenologiche*.

⁷⁷ J. Cage: «Un suono non possiede nulla, non più di quanto io lo possieda. Un suono non ha il suo essere, esso stesso non è certo di sopravvivere, se così si può dire, al secondo che seguirà. Ciò che è strano, è precisamente che sia apparso, adesso, in questo preciso secondo. E che dopo sia sparito. L'enigma è il processo» (*Per gli uccelli*, tr. it. di W. Marchetti, Multhipla Edizioni, Milano 1977, p. 156).

Vogliamo spiegarci con un semplice esempio. Supponiamo di aver sott'occhio quattro segmenti e che ci venga richiesto di dare una sommaria descrizione della loro disposizione. Per indicare le posizioni reciproche ci serviremo certamente delle qualificazioni spaziali correnti (sotto, sopra, vicino, ecc.) così come di parole che rimandano a configurazioni geometriche tipiche (parallelo, ortogonale, convergente, ecc.). *Non* diremo invece che essi sono *simultanei* l'uno all'altro. E perché no? Non dovremmo, prima di ogni altra considerazione, premettere la constatazione di questo rapporto di simultaneità? I lati di un quadrato non sarebbero certamente tali se non fossero anzitutto simultanei tra loro. Dovremmo allora dire che i lati di un quadrato, oltre a essere ortogonali tra loro, debbono anche essere simultanei, anzi, dovremmo prima proporre la condizione della simultaneità e poi quella dell'ortogonalità?

È chiaro invece il luogo dell'errore: la simultaneità o la successione non possono essere attribuite ai segmenti, ma eventualmente al modo in cui essi si presentano alla percezione. Ad esempio, può darsi il caso che il disegno sia parzialmente coperto e che le sue parti vengano proposte successivamente, l'una dopo l'altra, mentre la copertura viene gradualmente tolta. Alla fine possiamo ben dire: ora i segmenti sono simultaneamente presenti – ma questa affermazione ha senso solo tenendo conto del modo in cui essi venivano presentati in precedenza. Ciò che qui viene chiamato in causa è dunque *la relazione soggettiva con l'oggettività* piuttosto che l'oggettività come tale: il modo in cui la configurazione si presenta è ad essa inessenziale. Analogamente non ha senso affermare che una certa proprietà di una cosa sia simultanea a ogni sua altra proprietà, oppure che siano simultanee tra loro le sue parti. Nemmeno avrà senso attribuire alle cose un inizio e una fine in senso propriamente e primariamente temporali.

Solo a questo punto l'affermazione della temporalità dei suoni è diventata realmente pregnante. In rapporto a essi non

si può dire soltanto che occupano un tratto di tempo, ma soprattutto che questo tratto di tempo viene effettivamente colto, nella loro apprensione, come decorso temporale. Quando parliamo di inizio e di fine del suono, parliamo di un inizio e di una fine direttamente sperimentati; e ha senso parlare di suoni simultanei e successivi proprio per il fatto che nell'esperienza del suono è implicata l'esperienza della simultaneità e della successione. Perciò è opportuno parlare qui non di durata soltanto – richiamandosi così al puro tratto di tempo inteso come nozione obbiettiva – ma di *durata fenomenologica*, cioè di durata che si manifesta concretamente nella percezione.

Per orientarsi nel percorso intricato del dibattito teorico intorno al problema della temporalità nella musica è della massima importanza cominciare a intendersi anzitutto. sul senso e sulla portata di queste prime considerazioni elementari. Ed è importante anzitutto comprendere per quale motivo così spesso i filosofi, sia pure con intenti diversi, richiamino l'ambito musicale ogni volta che la discussione verte sul problema del tempo. Questo stesso fatto potrebbe far pensare che i suoni, e dunque la musica in genere, si trovino in una relazione eccezionale e misteriosa con la temporalità, mentre le nostre precedenti considerazioni portano a particolare chiarezza almeno questo punto: il tempo non è qualcosa che possa essere direttamente afferrato, non vi è un modo speciale di coglierlo in se stesso, una particolare «intuizione» della temporalità. Come non può darsi una percezione «pura» dello spazio che non si sostenga sulla percezione di cose, così solo l'esperienza di processi può far apparire un decorso temporale, ed è per questo che da quell'esperienza debbono prendere le mosse i difficili problemi della costituzione temporale. Ora, i suoni sono anzitutto materiali percettivi attraverso i quali la temporalità arriva a manifestarsi e i riferimenti musicali – in genere del resto assai poco approfonditi – che ricorrono nel dibattito filosofico sulle questioni temporali sono certamente dovuti in

primo luogo all'efficacia esemplificativa con la quale una sequenza di suoni può illustrare una processualità data in concreto, efficacia a cui contribuisce, non essendo implicati momenti spaziali, la possibilità di un più netto isolamento e di una più chiara delimitazione del momento propriamente attinente alla temporalità. In certo senso, noi dobbiamo approfittare di questa efficacia, ma anche dobbiamo mutare l'angolatura da cui consideriamo l'intero problema. Infatti qui non siamo interessati alla tematica della costituzione temporale come tale, ma piuttosto a ciò che possiamo cominciare con il dire dei suoni in quanto considerati dal punto di vista della loro forma temporale.

Ciò che fin qui ci sembra di aver accertato a questo proposito è che in rapporto alla caratterizzazione del suono come «oggetto temporale» è significativa anzitutto la *durata fenomenologica*, quindi non tanto il fatto che il suono occupi un tratto del tempo obbiettivo, secondo una concezione nella quale risulterebbe certamente accentuato l'elemento statico, quanto che il suo esserci ci appaia nella forma del trascorrere. Dobbiamo ora integrare queste nostre prime considerazioni facendo notare che questa forma fa tutt'uno con una condizione di continuità. Ciò non significa banalmente che il suono che io ora odo e continuo a udire è appunto un suono ininterrotto. Significa invece sottolineare che questo suono ininterrotto si propone percettivamente come un succedersi di fasi che trapassano l'una nell'altra, come un *venire-da-andando-subito-oltre*, come un *avanzare sopravanzando*. Per indicare questa circostanza vogliamo parlare di fenomeno sonoro come un fenomeno di *evenienza*: il suono considerato nella sua durata fenomenologica è suono *eveniente*.

Si consideri ancora una volta l'istruttivo esempio del movimento. Tutti sanno che alla base di un'impressione di movimento può esservi una successione *discreta* di immagini dello stesso oggetto, purché siano soddisfatte alcune condizioni, ad esempio, le immagini debbono presentarsi a inter-

valli temporali e spaziali abbastanza piccoli. Queste condizioni mirano infatti a dissolvere la discretezza obbiettiva, fornendo il presupposto essenziale affinché si dia una percezione di movimento. Ora, volendo descrivere la struttura del movimento installandosi all'interno della situazione percettiva e quindi mettendo da parte il problema delle sue basi, sembra opportuno parlare di una *sequenza di fasi*, nella quale ogni fase è caratterizzata da un *avanzare sopravanzante*.

Ma lo stesso esempio è istruttivo anche da un altro punto di vista. Si osservi un punto luminoso che si muove su uno schermo scuro. Il movimento si va facendo e noi lo vediamo in questo suo farsi. Ma questo vedere e questo osservare ha un carattere interamente diverso dal vedere e dall'osservare riferiti ad una *cosa in quiete*. Il nostro punto luminoso sullo schermo *cattura* il nostro sguardo e lo trascina nel suo corso proprio in forza del sopravanzare del movimento, in forza del fatto che non appena l'occhio si posa sul punto che si muove, *esso è tratto subito oltre*.

Ciò è interessante proprio in rapporto al suono, e più precisamente in rapporto alle modalità elementari dell'ascolto. Ora infatti possiamo dire: l'ascolto del suono è *teso*, ed esso lo è in quanto è attratto dalla *tensione temporale* che appartiene al suono stesso.

Lo sguardo è catturato dal movimento. L'orecchio dal suono. Il suono attrae. La nostra tesi di apertura della tematica della temporalità potrebbe essere formulata così: *i suoni sono attraenti*.

Annotazione

Nel suo lavoro intitolato *The Temporal Structure of Recent Music: a Phenomenological Investigation* (Dissertazione di dottorato, State University of New York, 1982), nel quale si propongono nuovi strumenti per l'analisi musicale ispirati alle tematiche fenomenologiche, Judith Irene Lochhead fa un uso del termine «oggetto temporale» che ha un'inclinazione di senso e un modo di impiego

essenzialmente diverso dal nostro e di cui si rivendica in ogni caso l'origine in Husserl. Oggetto temporale (*Temporal Object*) viene infatti definita «una qualunque struttura (*structure*) che noi apprendiamo come un intero successivo (*successive whole*). Gli oggetti temporali sono caratterizzati dall'estensione temporale (*temporal extension*)» (p. 168). Sulla base di una simile definizione e del resto tenendo conto del modo in cui il termine viene impiegato, con oggetto temporale si intende dunque un'unità strutturale complessiva, così come ogni sua componente che possa valere essa stessa come unità strutturale, per quanto subordinata: cosicché il termine può anzitutto sostituire termini come «motivo», «antecedente», «conseguente», «frase», ecc. nell'analisi di brani tonali; ma può anche e soprattutto essere impiegato in modo più generale per unità prive di organizzazione tonale, per segmenti di brani musicali a cui si possa in qualche modo attribuire un carattere unitario. L'occasione per un simile impiego è fornita dal fatto che, nelle sue Lezioni sulla coscienza interna del tempo, Husserl indica come esempio di oggetto temporale genericamente una «melodia». «Benché Husserl consideri soltanto una melodia nella descrizione della coscienza del tempo, la sua nozione di oggetto temporale può essere applicata ad altri tipi di strutture musicali» (p. 163). Ora, occorre notare che in Husserl il richiamo alla melodia ha la funzione di fornire, come abbiamo spiegato, una situazione esemplificativa per illustrare la durata fenomenologica, soprattutto in ordine al tema della continuità, piuttosto che quella di dare un esempio di Gestalt, la cui unitarietà d'altronde non è certo dovuta alla pura forma temporale. Ciò che invece caratterizza l'esempio di Husserl lo si comprende con chiarezza proponendo la sua sostituzione, perfettamente possibile, con un suono singolo che dura. Questo aspetto è certamente presente nella definizione della Lochhead, là dove si sottolinea che «gli oggetti temporali sono caratterizzati dall'estensione temporale», ma la definizione sembra escludere significativamente l'applicabilità del termine di oggetto temporale ad un suono preso nella sua singolarità. Si tratta dunque di un'utilizzazione dell'esempio husserliano che ne modifica il contesto, per altro proponendo una problematica ricca di interesse.

Veniamo ora ai commenti. Si sarà notato che nella nostra esposizione abbiamo fatto riferimento illustrativo prevalente al suono considerato nella sua *singolarità*, piuttosto che ad una sequenza di suoni – sequenza che naturalmente è essa stessa un oggetto temporale e che dunque può essere descritta come un fenomeno di evenienza che si realizza in una continuità ritenzionale-protenzionale. Tuttavia il riferimento al suono singolo ci consente di proporre una distinzione di particolare importanza con maggiore evidenza di quanto si possa fare nel caso della sequenza a causa della sua maggiore complessità.

Come esempio di suono singolo converrà anzitutto pensare ad un suono-oggetto che permane nella sua identità oggettiva e nell'identità della sua qualità timbrica – che dunque non muta tra il suo inizio e la sua fine nelle sue determinazioni caratteristiche. Talvolta per indicare questa assenza di mutamenti si parla, nella terminologia musicale, di suono «tenuto fermo» espressione che diventa ora per noi particolarmente significativa proprio per il fatto che in essa si sottintende l'idea che si possa parlare di movimento in senso pieno e proprio, nell'ambito musicale, solo là dove vi siano differenze interne, e in particolare là dove vi sia una pluralità di suoni *materialmente differenti*. Ora, nelle nostre considerazioni noi abbiamo in certo senso spostato un poco più indietro l'inizio di questo problema, dal momento che sulla loro base possiamo certamente cominciare con il parlare di *movimento* avendo di mira unicamente la forma del trascorrere, e dunque in un senso puramente temporale. Come abbiamo spiegato, vi è una tensione del suono per il fatto stesso che ha una durata.

Consideriamo ora il caso di una *sequenza di suoni*. I suoni sono chiaramente differenziati l'uno dall'altro, abbiamo a che fare non già con un suono che dura ininterrottamente, ma con una pluralità di suoni che si susseguono. Spesso è stato messo in rilievo che, dal punto di vista percettivo, questa

successione non viene appresa nel senso di uno statico allineamento, ma come *passaggio dall'uno all'altro suono*, cosicché deve essere in ogni caso presupposta la continuità temporale così come il tipo di dinamismo che è ad essa inerente. Si tratta di un'osservazione corretta, che tuttavia non è esente dal rischio di equivoci e fraintendimenti. Il suo senso effettivo sta nella considerazione che noi abbiamo già anticipato secondo la quale qualunque sequenza di suoni, come il suono singolo, può essere considerata temporalmente come «protesa in avanti», come caratterizzata da quest'unica direzione di movimento. La sequenza stessa, come ogni momento in cui essa è costituita, ha la forma del trascorrere, e dunque quella dell'*avanzare sopravanzando*.

Anche in rapporto alla sequenza possiamo dunque ribadire gli spunti già in precedenza emersi.

L'osservazione di una cosa in quiete è certamente, considerata dal lato soggettivo, un processo, ed esso può avere inizio da una «chiamata» che proviene dalla cosa stessa: essa ci incuriosisce oppure ci incuriosisce un suo dettaglio, e così può accadere che fino ad un certo punto siano i suoi momenti e le sue determinazioni a guidare il nostro sguardo. Ma certamente nello stesso fatto di dire che la cosa ci incuriosisce è già implicito che il richiamo proveniente da essa deve ricevere una risposta attiva, che questo richiamo può sempre convertirsi in uno spontaneo interesse soggettivo che si rivolge alla cosa liberamente esplorandola in ogni suo lato. Si pensi ad un disegno che sta tutt'intero di fronte a noi. Ora lo possiamo cogliere nel suo insieme, ora il nostro sguardo *segue* le linee del disegno e questo indugiare presso il disegno è essenzialmente caratterizzato dalla possibilità di percorrerlo con lo sguardo *in lungo e in largo*, ora partendo da un punto, ora dall'altro, ora facendo un certo percorso, ora il percorso inverso. E ciò è possibile perché il disegno semplicemente c'è, *intemporalmente*, là di fronte a noi.

Si noti l'impiego che abbiamo fatto or ora del verbo «se-

guire». Di un disegno, di una figura si può dire che si *seguono* i contorni; oppure si può parlare di un ascoltatore che *segue* lo sviluppo di un discorso. E si dice infine anche che si *segue* un brano musicale, una «melodia».

Se stiamo al problema che abbiamo finora posto di una *tensione* connessa alla pura forma temporale, questa parola si presta certamente a qualche equivoco. Con essa allora si vuole indicare qualcosa di diverso sia dal movimento dello sguardo che si aggira liberamente intorno alla cosa in quiete, sia dall'attenzione attivamente rivolta ad afferrare lo svolgersi dei motivi argomentativi o narrativi che vengono via via proposti all'interno di un discorso. Poiché una sequenza di suoni non c'è fin dall'inizio, ma diviene, poiché essa *si va facendo*, sarebbe più giusto dire, non tanto che noi la seguiamo, quanto che essa *si fa seguire*. Perciò non possiamo affatto percorrerla in lungo e in largo e nemmeno possiamo sceglierci questa o quella via di accesso, ma dobbiamo attenerci all'ordine che ci impone. Come su una barca senza remi, non possiamo che «*seguire*» la corrente del fiume che ci trascina.

Con tutto ciò facciamo ancora una volta notare: l'udire suoni non è un analogo uditivo di un atto di *contemplazione*. *Non si contemplano* suoni così come si contemplano forme e colori. Si impone piuttosto l'analogia con la visione del movimento, e tanto più questa analogia può essere efficace quanto più essa è accompagnata dal pensiero della soppressione della cosa che si muove così come dello sfondo immobile su cui si muove, dunque dal pensiero certamente paradossale, e tuttavia ricco di senso, di qualcosa che è *soltanto* movimento, di *movimento puro*. Rendendo inconsistenti nella misura del possibile la cosa e lo sfondo, l'esempio di un punto luminoso che si muove su uno schermo scuro conteneva già questo pensiero.

Eppure tutta questa tematica non avrebbe affatto senso se non ci affrettassimo a sottolineare che essa ricopre solo una parte del problema e che essa deve essere integrata da conside-

razioni concernenti dinamismi che non sono affatto dipendenti dalla forma temporale. Vi è, come accennavamo in precedenza, un margine piuttosto ampio di equivocità quando si porta l'accento sulla continuità temporale e sull'apprensione della successione dei suoni come passaggio *dall'uno all'altro*. Si osserva allora che una «melodia» non è una semplice «giustapposizione» di suoni, ma che nel suono attuale è ritenuto il suono precedente e che vi sono in generale attese suscitate dall'intero decorso anteriore. Ma in simili formulazioni non è mai abbastanza chiaro se con «melodia» si intenda una sequenza *qualunque* di suoni, in modo da dare ad essa la necessaria generalità, oppure (come per lo più è il caso) se si presupponga la nozione di «melodia» nel senso più ovvio e comune richiamandosi tacitamente ad un ordinamento tonale. In tal caso quelle formulazioni sono applicabili solo ad un particolare tipo di esempi ed a questa limitazione si aggiunge anche la mancata distinzione, che si impone naturalmente anche in rapporto a essi, tra dinamismi dipendenti dalla pura forma temporale e dinamismi che dipendono invece dalla concreta articolazione delle sequenze sonore.

Una simile distinzione può essere chiaramente messa in evidenza, restando all'interno di quest'ambito esemplificativo, ricorrendo al confronto con il *discorso*, al cui andamento melodie tonalmente organizzate vengono così spesso assimilate.

Sappiamo già che anche un discorso, e precisamente considerato nel rapporto concreto dell'ascolto, può rappresentare un esempio di fenomeno di evenienza. Anch'esso presuppone la continuità del flusso temporale, continuità che va intesa come *continuo sopravanzamento*. Supponiamo ora che l'oratore che stiamo ascoltando si interrompa bruscamente in un punto qualunque della frase che sta pronunciando, preso alla sprovvista da una singolare amnesia. La parola che doveva venire non è venuta e l'oratore se ne sta ora attonito di fronte a questa lacuna. Per i suoi ascoltatori la situazione potrebbe essere ben diversa dal momento che essi hanno attentamente

seguito il suo argomentare: per essi l'ultima parola udita si oltrepassa, sulla base delle parole precedenti, verso un'area di altre parole o anche, addirittura, verso una parola assolutamente determinata che potrà infine essere generosamente suggerita all'oratore in imbarazzo.

Vi è qui certamente un'azione ritenzionale-protenziale che sarebbe erroneo riferire alla pura forma temporale. Ciò che udiamo in una successione temporale è una sequenza di parole provviste di senso e organizzate secondo una grammatica che ci è nota perché è la grammatica del linguaggio che noi stessi pratichiamo. L'anticipazione non è un'anticipazione *vuotamente temporale*, ma è un'anticipazione di un contenuto ben determinato che diventa possibile proprio in rapporto alla struttura sintattica del discorso e ai significati in esso espressi. Ma ciò *non* ha peculiarmente a che fare con la temporalità. La continuità temporale, e cioè l'estensione ritenzionale-protenzionale del presente, è certamente una condizione per la realizzazione dei nessi tra le parole che fanno della loro semplice successione un discorso – un termine del resto che non indica un puro e semplice dispiegamento temporale, benché ne contenga certamente il motivo, ma uno *sviluppo* in cui ogni passo consegue *organicamente* dai passi precedenti, come se di quei passi fosse l'esplicitazione o l'estensione coerente e necessaria. E naturalmente, come si è già osservato, *seguire* significa qui soprattutto cogliere di passo in passo quello svolgimento interno nei suoi nessi logici e concettuali. È interessante inoltre notare che, per ciò che riguarda il contenuto appreso, l'ordine temporale in cui è stato esposto potrebbe essere mutato entro limiti piuttosto ampi, esso potrebbe essere variamente riassunto, parafrasato, variando i punti di accesso senza modificazioni realmente essenziali.

Accanto alle differenze, vi è certamente qui qualche interessante analogia. Anche una melodia tonale ha uno sviluppo in un'accezione che non è certo riportabile ad una pura successione di suoni, vi è in essa una *coerenza interna* che fa sì,

nel caso di una interruzione improvvisa, che possa essere suggerita una *continuazione* entro un ambito sufficientemente determinato. Ma queste attese, così come gli eventuali richiami retroattivi, sono fondati sulla proprietà dei suoni che la costituiscono e sulle relazioni di cui esse stanno a fondamento. I suoni, per l'appunto, non sono fatti di tempo.

Ora tuttavia abbiamo bisogno di prospettare questo stesso problema *nella sua generalità*, e non già puramente all'interno di una tematica che presuppone un modello di «melodia». Perciò abbiamo preferito parlare di *sequenza sonora* senza pregiudicarne la struttura. Assumendo questo punto di vista più generale si comincia certamente con il piede sbagliato se si pretende di portare subito l'attenzione sul tema della continuità, sulle varie forme possibili di integrazione, di organicità e di sviluppo. Intanto andrebbe subito notato che in una sequenza di suoni abbiamo a che fare con una pluralità di suoni, e dunque con una *condizione di discontinuità*. Questa discontinuità può essere attenuata o rafforzata in vari modi, «staccando» o «legando» i suoni tra loro, interpolando «pause» tra essi, riducendo o aumentando l'ampiezza degli intervalli tra l'uno e l'altrosuono, facendo giocare le differenze e le affinità timbriche, ecc. In generale, in forza dei dinamismi che sorgono dalle differenze tra i tratti caratteristici della materia sonora e dai modi in cui esse sono giocate per operare convergenze e divergenze, per unificare e segregare, si pone il problema di una tipologia molto ampia di possibili articolazioni che rimanda ad una grande varietà di situazioni descrittive. Il tema della continuità si presenta costantemente come condizione soggettiva dell'apprensione percettiva e, dalla parte dell'oggettività percepita, come *forma del trascorrere* – ma questa forma deve ora misurarsi con le dinamiche dell'articolazione materiale, così come inversamente queste dinamiche debbono entrare con quella forma in relazioni più o meno complesse. Il fatto che abbiamo parlato di un movimento sopravanzante, da un punto di vista puramente temporale, non

significa che esso sia senz'altro assecondato dall'articolazione della sequenza, oppure che non possano darsi momenti retroattivi o che lo stesso carattere di movimento sia messo in questione ad esempio da una struttura fortemente ripetitiva oppure da una discontinuità particolarmente accentuata.

Si noterà che in queste nostre considerazioni si ripropone, certamente *in tutt'altro senso*, la polarità *tempo/struttura* che aveva già assolto un ruolo significativo nella formulazione del nostro progetto complessivo. E anche in questo caso, per quanto siano mutati i termini del problema, avendo ora di mira unicamente le dinamiche interne di un brano musicale, portiamo l'accento piuttosto sull'interazione e sull'azione reciproca che sulla semplice opposizione. A questo proposito è interessante notare come talvolta si insista a tal punto sulla componente *architetonica* del brano musicale da mettere interamente in secondo piano la componente temporale. La frase ben nota di Lévi-Strauss secondo la quale la musica avrebbe bisogno del tempo soltanto «per infliggergli una smentita»⁷⁸ formula efficacemente un atteggiamento secondo il quale la dimensione temporale dovrebbe essere considerata come un dispiegamento di configurazioni che non sono intrinsecamente temporali. Nello stesso senso deve essere interpretata la frase di De Schloezer secondo la quale «organizzare musicalmente il tempo significa trascenderlo»⁷⁹.

In realtà come illustrazione, e nello stesso tempo come spunto per una critica, può valere proprio quel richiamo alla presentazione parziale di un disegno che si era già proposto, da un'angolatura diversa, nei commenti alle nostre citazioni leonardesche: assumendo questo punto di vista, un brano musicale può essere paragonato ad un disegno che, in luogo di essere mostrato tutt'intero e in un colpo solo, è parzialmente

⁷⁸ C. LéviStrauss, *Il crudo e il cotto*, tr. it. di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1966, p. 32.

⁷⁹ B. de Schloezer, *Introduction à J. S. Bach*, Gallimard, Paris 1947, p. 31.

coperto diventando visibile a poco a poco. Cosicché dovremmo dire non tanto che il senso dei dettagli si va chiarendo man mano che il disegno viene messo allo scoperto, ma che un'effettiva chiarezza sulle connessioni può essere raggiunta solo quando il disegno ci appare nella sua integrità, quando dunque il brano è giunto al suo termine. La temporalità sarebbe allora veramente una circostanza accessoria che deve essere trascesa, un modo di rivelarsi della struttura, di una totalità che è in se stessa intemporale

A tutto ciò è in realtà sufficiente obiettare che nell'esperienza dell'ascolto non può trovare nessun appiglio l'immagine del brano musicale come disegno che viene di passo in passo messo allo scoperto. In nessun modo possiamo affermare che, in un punto qualunque del decorso di un brano musicale, qualcosa si manifesti e qualcos'altro ci venga tenuto nascosto. In quelle formulazioni si eleva la singolare pretesa che quando il brano c'è, sia a esso inerente un'essenziale mancanza di chiarezza, mentre l'evidenza sarebbe raggiunta soltanto quando esso ha semplicemente cessato di esserci: come se solo allora il brano ci stesse realmente davanti e ogni sua parte fosse colta nella sua autentica relazione con l'intero.

Annotazioni

1. Lo stesso problema è certamente presente nella distinzione proposta da Xenakis tra «fuori del tempo» e «nel tempo» – ed è caratteristica dell'intera sua posizione l'idea che si possa dire dei brani musicali che «si tratta di immissioni nel tempo di costruzioni fuori del tempo» (*Musica. Architettura*, Spirali Edizioni, Milano 1982, p. 36). «Quando si costruisce una melodia si agisce nel tempo, si mette infatti una nota dopo l'altra e quello che ne risulta è un evento calato nel tempo. Le note che hai scelto appartengono però ad una scala o ad un modo e questi elementi non sono immessi nel flusso temporale vero e proprio; sono piuttosto delle strutture che esistono fuori del tempo, indipendenti. Anche il lavoro teorico che fai a tavolino, disponendo le note o calcolando i

tempi, avviene in un certo senso fuori del tempo; solo la messa in opera, l'esecuzione, cala nel flusso del tempo tutto questo. Accanto a quella che ti ho descritto c'è però una realtà più complessa: tutto quello che ci accade intorno viene catturato dalla memoria, dove diviene qualcosa di simile ad un'impronta che si erode, si cancella a poco a poco, ma sempre in una dimensione sottratta al flusso reale del tempo. In fondo tutta la musica si basa su questo principio di costruzione, che attinge i suoi materiali da una dimensione fuori del tempo perché vengano successivamente proiettati nella prospettiva del tempo, e qui il nostro potere di controllo viene meno». (*Xenakis*, a cura di E. Restagno, EDT, Torino 1988, p. 41). «Il tempo non esiste, probabilmente si tratta di una delle nostre illusioni, un'illusione di trasformazione dello spazio. Senza lo spazio non può esserci tempo» (Ivi, p. 25). – Su un piano interamente diverso si situano le «testimonianze» di Mozart e di Beethoven, rammentate da A. Collisani (*Musica e simboli*, Sellerio, Palermo 1988, p. 149), nelle quali è presente l'idea di una apprensione globale dell'opera caratterizzata da esplicite analogie visive. Si dice in Mozart che, anche nel caso di un brano piuttosto lungo, «io lo vedo tutto in un'unica occhiata, come se fosse un quadro meraviglioso o un bellissimo essere umano; in questo modo nella mia immaginazione non lo sento affatto come una successione»; e Beethoven: «... l'idea fondamentale non mi abbandona mai. Essa sorge, si espande, ed io vedo e odo il quadro prendere forma come un tutto unico ed ergersi dinanzi a me come fuso in un sol getto».

2. Un miraggio è invece, per Jankélévitch, proprio l'idea di uno «sviluppo» inteso non già in senso temporale, ma avendo di mira l'unità argomentativa di un discorso. A esso corrisponde, dal lato dell'ascolto, la forma di un «seguire» che assume coerentemente il senso di afferrare il bandolo e tenerlo fermo. «Una sinfonia è un discorso? La sonata è paragonabile ad una arringa? La fuga ad una dissertazione, l'oratorio ad un sermone? I temi svolgono nella sinfonia lo stesso ruolo delle 'idee' nella lezione del conferenziere?» (*La Musique et l'Ineffable*, Seuil, Paris 1983, p. 26). Ma ogni discorso presuppone un piano, un termine nel quale certamente si intravede un ordine spaziale, e dunque, per Jankélévitch che assume l'opposizione dello spazio e del tempo secondo l'impostazione di

Bergson, una strutturazione di ordine intellettuale che si allontana dalla dimensione del vissuto. La stessa ritenzione uditiva del già trascorso, che è certamente una condizione per l'afferramento dei rapporti strutturali, può essere considerata come derivante da una tensione caratteristicamente intellettuale: «Là dove l'intelligenza associativa e spazializzante, sorvolando sul divenire, distingue più parti inquadrare fra un esordio ed una perorazione, l'orecchio, aderendo con genuina immediatezza alla successione vissuta, non si accorge di niente: senza la visione retrospettiva del cammino percorso il puro ascolto non noterebbe il piano della sonata. Giacché il piano è cosa concepita, non cosa udita né tempo vissuto» (*Ivi*).

§ 4

Volendo cominciare con il delineare la specificità che la musica trae dalla temporalità dei suoi mezzi espressivi, come non rammentare – e proprio all'interno di uno sviluppo che sembra voler mettere in primo piano il suo potere *trascinante* – la singolare relazione che la musica può intrattenere con il movimento corporeo, relazione che trova la sua massima manifestazione nella *danza*? Il dire che una sequenza di suoni *si fa seguire* avendo di mira la possibilità della danza assume allora un nuovo senso che tuttavia non è affatto estraneo all'ambito dei motivi precedentemente sollevati. Il tema della soggettività che certamente aleggia nel campo delle considerazioni temporalistiche si ripresenta qui secondo un'altra delle sue molteplici sfaccettature: sembrava in precedenza che l'accento cadesse proprio su un ascolto che si abbandona, e dunque anche su una soggettività catturata dal suono e portata via nel suo decorso. Queste stesse formulazioni assumono ora un senso persino più nitido e chiaro. La tensione del suono sopravanzante ci appare ora come una sorta di leggera vertigine, di squilibrio, di oscillazione della verticalità del corpo che fa muovere il passo.

Con il notare questa possibilità di una relazione interna con il gesto e con il movimento non solo riceve evidenza la

peculiarità dell'ascolto e la sua non assimilabilità di principio ad un atto di pura contemplazione, ma con altrettanta evidenza si mostra la presenza di un legame diretto e immediato con la soggettività intesa non tanto come flusso di vissuti, come soggettività «psicologica», ma soprattutto come vitalità prorompente nel movimento corporeo. Le nostre considerazioni precedenti suggeriscono certamente anche questi possibili sviluppi. E tuttavia si avverte subito che essi non offrono ancora una base sufficiente per un autentico approfondimento in questa direzione.

Facendo riferimento alla danza, l'attenzione viene subito portata sul tema del *ritmo* come un tema che deve certamente occupare una posizione centrale nell'ambito di considerazioni rivolte all'aspetto temporale. È allora il caso di chiedersi fino a che punto questa nozione possa essere adeguatamente introdotta e circoscritta nell'ambito di una discussione tutta gravitante intorno al suono inteso come fenomeno di evenienza. Fin d'ora è lecito almeno sospettare che la questione del ritmo non possa essere affrontata come un lineare sviluppo della tematica del suono eveniente.

Vogliamo dunque muoverci con la cautela richiesta dalla portata e dall'importanza dell'argomento. E anche dalla sua oscurità.

Infatti, benché per certi versi si possa rivendicare alla nozione di ritmo, rispetto alle altre nozioni base della musica, una particolare semplicità ed evidenza, tuttavia non appena si tenta una qualche delimitazione essa sembra perdere consistenza e precisione, sembra diventare una nozione profondamente oscura.

Ciò si rispecchia clamorosamente nella questione della ricerca di una definizione.

Se parliamo così frequentemente di ritmo, all'interno della problematica musicale o al di fuori di essa, saremo pur in grado di fornire di esso una definizione soddisfacente. Quanto meno dovremmo ritenere di trovarne qualcuna già elaborata nella lunga storia del problema.

E naturalmente ne troviamo non una, ma più d'una; troviamo molte definizioni di ritmo; anzi, ne troviamo troppe. Sembra addirittura che qualcuno, sorpreso dalla difficoltà e dalla varietà dei modi della sua teorizzazione, si sia accinto a recensire le definizioni di ritmo, riuscendo a esibirne circa quattrocento. Altre stime più prudenti segnalano almeno cinquanta significati della parola chiaramente distinguibili. «Ritmo», dice Sachs, è anzitutto *una parola priva di significato generalmente accettato*: sottolineando in proposito che la confusione è semplicemente «*terrificante*»⁸⁰.

Sarebbe tuttavia sbagliato considerare questa situazione, così sconcertante, come se la parola «ritmo» alludesse a un'essenza ineffabile che nessuna definizione riuscirebbe ad afferrare. Le molte definizioni proposte non sono affatto da intendere come tentativi senza speranza di cogliere un'essenza profondamente nascosta. Si tratta invece di una molteplicità di sensi che, se da un lato certamente può essere fonte di confusioni e di incertezze concettuali, dall'altro mostra che la questione del ritmo può essere considerata da vari lati, secondo punti di vista e angolature diverse, avvalendosi della possibilità di operare restrizioni e delimitazioni o all'inverso ampliamenti ed estensioni di senso. Il vero problema non consiste affatto nella ricerca della *definizione giusta* all'interno della molteplicità delle definizioni proposte: infatti ciascuna di esse potrebbe essere interessante non in se stessa, ma in rapporto alla discussione che presuppone. E necessario invece disporre di alcuni criteri sufficientemente solidi per intervenire in essa.

In vista di ciò è necessario in primo luogo richiamare l'attenzione sulla possibilità di un impiego molto generale della parola che va oltre il piano specificamente musicale: si può parlare di ritmo, ad esempio, in rapporto a configurazioni

⁸⁰ C. Sachs, *Rhythm and Tempo*, New York 1953, p. 12. Cfr. anche J. J. Nattiez, *Il discorso musicale*, Einaudi, Torino 1987, p. 113. Sullo stato del problema dal punto di vista storico: W. Seidel, *Il ritmo*, il Mulino, Bologna 1976.

visive – ad una cancellata, ad un colonnato, ad una struttura architettonica in genere. La connessione tra la tematica temporale e la nozione del ritmo tende qui a indebolirsi o almeno a diventare problematica. Lo stesso rilievo può essere fatto per quegli impieghi che chiamano in causa i «movimenti» della natura – basti rammentare qui il «ritmo» delle stagioni oppure del battito cardiaco.

Appare particolarmente chiaro in questi esempi, così spesso ripetuti, uno dei punti nodali della difficoltà: se parliamo del ritmo delle stagioni non vogliamo evidentemente alludere alla loro pura e semplice successione temporale. E così se qualificiamo come *ritmico* il battito cardiaco intendiamo dire qualcosa di più e di diverso da una pura successione di battiti. Ma la difficoltà sta appunto nel determinare con chiarezza in che cosa consista questo «di più» che sarebbe in grado di trasformare l'avvicendamento puro e semplice in un avvicendamento che merita di essere chiamato «ritmico». L'idea che questa differenza sia una differenza «irrazionale» – cioè una differenza difficile, se non impossibile da concettualizzare – tende a farsi avanti già da questi esempi. Il richiamo al ritmo sembra qui voler sottolineare la presenza di *un'organicità interna*, di un momento *vitale* che si contrappone al *morto meccanismo*: la pura alternanza temporale – questo succede a quello – appartiene all'ordine estrinseco dei meccanismi, mentre se parliamo del ritmo delle stagioni connettiamo la loro ricorrenza alle necessità interne della vita stessa. Analogamente, il battito del cuore sembra predestinato a ricevere una qualificazione ritmica per il solo fatto che esso è addirittura condizione della vita e può quindi valere come suo simbolo eminente.

Tutto ciò è particolarmente interessante proprio in riferimento alla musica. In effetti, quando nella discussione filosofica il discorso cade sull'aspetto ritmico, sembra quasi che il filosofo si riscuota dal suo compassato torpore per seguire gli slanci che il tema stesso sembra suggerire. In luogo di essere

un momento specificamente e primariamente musicale il ritmo appartiene a tutto ciò che nell'universo è vivo, ed è dunque da un lato il momento al quale la musica è debitrice della propria vitalità interna, dall'altro, attraverso il ritmo, essa si apre e si integra nella totalità della natura vivente.

Queste enfasi filosofiche non sono affatto necessarie, così come non è necessario un modo di approccio al problema che prenda le mosse dalla massima generalizzazione della nozione. Del resto i motivi che stanno alla base di quelle enfasi si ripresentano spesso anche nel quadro di impostazioni che tendono a vincolare il problema all'interno del campo specificamente musicale. Il riferimento al di fuori dell'ambito musicale sembra necessario al più per una sommaria introduzione della nozione, soprattutto per illustrare attraverso esempi persuasivi e apparentemente evidenti la differenza che può essere considerata come costitutiva del ritmo stesso: la differenza del *battere* e del *levare*.

In certo senso questa differenza deve essere sottratta alla terminologia insignificante del solfeggio che rimanda alla forma convenzionale di un gesto escogitato a scopi meramente pratici: in essa dobbiamo invece cogliere un'animazione interna in cui consiste l'autentica essenza del ritmo. Quando si parla di ritmo è certamente in questione anzitutto il movimento: ma non un movimento qualunque! Dobbiamo piuttosto pensare ad un movimento *pulsante*, che avanza in un coerente alternarsi di momenti di *slancio* e di *riposo*. Perciò possiamo certamente riprendere nuovamente le analogie rammentate in precedenza: che cosa può illustrare meglio una simile animazione ritmica se non, ad esempio, il processo vitale della respirazione con la sua articolazione in *inspirazione* ed *espirazione*? E forse cominciamo ora a capire meglio per quale ragione si parli così spesso di ritmo per i battiti cardiaci, se pensiamo non tanto alla loro monotona successione, quanto piuttosto alla sistole e alla diastole, al loro carattere di pulsazioni. Del resto, al di là di ciò, basterà richiamare l'attenzione

sulla differenza tra il movimento di un meccanismo e la *naturalità* e la *scioltezza* del passo umano – già qui c'è ritmo, quel ritmo da cui la musica è compenetrata.

Forse possiamo ancora una volta ricollegarci all'esemplarità della danza? Forse. Ma intanto dobbiamo tuttavia segnalare che l'approccio alla tematica del ritmo attraverso la danza viene talora sentito come tendenzialmente riduttivo, come se venisse suggerita una angolatura dalla quale non può che sfuggire in linea di principio il modo in cui la ritmicità si radica nella dimensione più profonda della musica.

La nozione di ritmo così come può essere proposta a partire dalla danza non è in fin dei conti la più *povera*, sarebbe proprio il caso di dire, la più *pedestre*? Il momento ritmico si presenta qui anzitutto come suddivisione e articolazione della durata, quindi in stretta connessione con la temporalità. In questione è perciò un particolare «parametro» del suono che contribuisce, insieme ad altri fattori, al risultato complessivo. Esso potrà in via di principio essere separato dal contesto e messo in evidenza in se stesso: come quando il ritmo viene materialmente fatto risuonare a colpi di tamburo accompagnando il brano musicale nel suo corso. Dovremmo forse atterarci ad una nozione di ritmo tanto parziale e tanto modesta? Tutto è stato predisposto in vista di un rifiuto.

Eppure sulle motivazioni del rifiuto è bene fare la massima chiarezza, proprio in vista degli sviluppi, volti in tutt'altra direzione, che il nostro argomento riceverà tra poco.

In realtà; nella riflessione filosofica intorno alla musica, l'idea che nel ritmo si abbia a che fare con la musica intera e non semplicemente con una delle sue componenti, per quanto possa essere considerata importante, si ripresenta di continuo. Ciò richiede che la nozione di ritmo non solo possa estendersi al di fuori dell'ambito specificamente musicale, ma che essa possa ricevere una *generalizzazione tutta interna a questo ambito*: solo in questo modo si può pretendere che essa possa valere come nozione che interessa l'essenza stessa della musica.

Che cosa significa infatti affermare che *tutta la musica è ritmo*, che nel ritmo deve essere ricercato il fondamento della costruzione musicale? Affermazioni come queste, proprio nella loro generalità, e del resto per la stessa indeterminatezza della nozione di ritmo, sembrano non comportare un impegno teorico troppo preciso, e talvolta la sensazione della loro vacuità e inconsistenza è in realtà più che giustificata. Tuttavia non sempre esse cominciano e terminano nell'entusiasmo che manifestano. Spesso il portare l'accento sulla fundamentalità della dimensione ritmica rispetto alla musica intera implica prese di posizione significative, e non solo sul terreno della pura speculazione filosofica.

Come abbiamo visto, il primo passo che viene effettuato, aprendo questa prospettiva di discorso, consiste nel focalizzare l'attenzione sul dinamismo del *battere* e del *levare* – c'è ritmo ogni volta che c'è questa relazione e questa differenza. Ma un'illustrazione di questo dinamismo attraverso le differenze nell'accentazione può valere al più come avviamento del problema. Ciò che importa è infatti il momento di generalità implicato in questo inizio, un momento che richiama lo schema dell'*intenzione vuota* e del suo *riempimento*; di un'istanza che chiede di essere *soddisfatta*; oppure della *domanda* a cui segue una *risposta*, di uno *slancio* a cui subentra il *riposo*. C'è levare ogni volta che c'è tensione che deve scaricarsi, un senso sospeso che deve essere deciso, valenze aperte che debbono essere chiuse.

Non può forse un «motivo» essere posto in relazione con un altro in modo tale che essi possano essere intesi secondo una simile modalità di rapporto? All'indecisione del «piano» si contrappone la decisione affermativa del «forte» – dunque c'è ritmo nei rapporti tra le configurazioni sonore, dove sono in gioco altezze e differenze di intervallo; ma c'è ritmo anche nel gioco dei rapporti di intensità, c'è ritmo nella risoluzione della dissonanza nella consonanza, c'è ritmo ovunque, come dicevamo in precedenza, si possa rilevare la differenza

del battere e del levare *considerata nel suo senso generale*. O più precisamente: ogni possibilità compositiva, che rimanda a sua volta ai diversi parametri del suono, contribuisce al risultato complessivo, ed è *questo risultato* che è propriamente *ritmo* da parte a parte.

Si comprende allora in che senso abbiamo in precedenza osservato che sono qui in questione idee che non riguardano solo un modo generale di concepire la musica, ma anche problematiche più specificamente attinenti alla «forma» della costruzione musicale. Sullo sfondo vi è certamente l'idea che la costruzione musicale debba essere una *totalità compiuta, organicamente articolata*, idea che può essere elaborata badando in particolare alle condizioni interne di questa organicità e di questa articolazione. In questo modo, il *principio del ritmo* – dunque la differenza del battere e del levare – può diventare *principio di unità e di organizzazione*. La tematica del ritmo si incontra e si sovrappone così alla tematica della *forma*, in quanto in essa si chiede una *logica interna* nella connessione delle parti. Questa logica interna deve tener conto del fatto che la totalità qui in questione è una totalità *diveniente*. Ed è per questo aspetto che il problema del ritmo resta – nonostante tutto – collegato alla tematica temporale. Anzi è possibile sostenere che il suo principio sia da interpretare proprio in stretto rapporto con l'idea di *una totalità che si va facendo nel decorso temporale*. Essa non c'è fin dall'inizio: ma allora è necessario che essa si presenti anzitutto in un'essenziale incompletezza – ecco lo *slancio* – e non come una incompletezza «morta», ma come *un'incompletezza che si manifesta esigendo la propria integrazione*. L'idea della forma che sembra imporsi con evidenza è dunque l'idea di una forma-che-si-chiude – ed ecco il *riposo*. L'opera è *nel suo insieme* niente altro che una *cadenza*. Questo principio dell'organizzazione che riguarda l'insieme è ovunque attivo nel corso dello sviluppo rifrangendosi in molteplici modi all'interno dei rapporti tra le parti. È il caso di rammentare in proposito, solo di sfuggita, le vecchie

analisi formali delle connessioni motiviche tutte tese alla ricerca di «frasi» articolate in «domande» e «risposte»: in esse, più profondamente dell'analogia linguistica che può certo interessare per il suo richiamo ad un senso poggiante sulla coerenza interna, agisce proprio una simile idea della ritmicità⁸¹.

Eppure se riconsideriamo con attenzione questi sviluppi non possiamo affatto dire che le oscurità e le difficoltà del problema si siano realmente attenuate. Nessuna proposta è stata infatti avanzata per un impianto preliminare della questione del ritmo che ci consenta poi di dare una risposta soddisfacente agli interrogativi che possono essere sollevati nel corso della nostra esposizione. Che ne è, ad esempio, dopo tutto quanto si è detto, del rapporto tra il tema del ritmo e quello della temporalità? In che modo questo rapporto può ancora essere considerato centrale alla luce di una nozione generalizzata della dimensione ritmica, sia pure mantenuta all'interno dell'ambito musicale? Qual è il senso effettivo delle nostre osservazioni sull'organicità della costruzione musicale e sull'idea della forma a cui essa rimanda? Non traspare forse da esse l'azione di modelli strutturali particolari che potrebbe limitare la loro portata fuorviando da una corretta impostazione dei termini del problema?

In realtà si tratta di problemi che attendono ancora un'effettiva elaborazione.

⁸¹ Si veda esemplificativamente il *Trattato di forma musicale* di Giulio Bas che risale al 1913 e che è stato fino a oggi continuamente ripubblicato dall'Editore Ricordi. Per un breve aggiornamento in rapporto a questa problematica, si veda J.J. Nattiez, *op. cit.*, p. 123

Nel corso della nostra esposizione, e in particolare nei nostri esempi, ogni volta che si è sottolineata la «vitalità» del ritmo, si sarebbe certamente potuto rammentare che già nel conio stesso della parola è impresso il rimando ad una fluente mobilità. Etimologicamente la parola riconduce al verbo greco ῥέω, *scorrere, fluire*.

Eppure la nostra rimessa in discussione della nozione può cominciare proprio facendo notare che gli stessi esempi – contenendo per lo più l'idea della *ripetizione* – segnalano anche la presenza di un elemento di *rigidità*, e persino di *monotonia*, come quando si tende a chiamare ritmiche, sequenze nelle quali lo stesso «motivo», in una cancellata o in una pavimentazione, viene più volte ripetuto senza variazioni oppure variato appena, e non in modo casuale, ma secondo una regola fissa. *Identità, fissità, monotonia, ripetizione* – tutto ciò può forse appartenere senza problemi al *fluire* del ritmo? Sembra anzi che si debba essere colpiti da una dura opposizione, che tanto più diventa evidente quando, messi da parte gli esempi *organicistici*, facciamo notare che la parola ritmo può essere applicata anche nel caso di movimenti inequivocabilmente meccanici: non si può forse parlare di ritmo per il rumore di una pressa, di un orologio, di un treno in corsa?

Sarebbe in realtà un errore cercare di attenuare la portata di questa opposizione, magari tentando di suggerire che la rigidità «meccanica» possa essere soggettivamente appresa nella forma «organica» della pulsazione. Ci sembra invece molto più interessante aumentare il peso di questa opposizione gettando uno sguardo sulla *storia della parola* che mostra con singolare chiarezza fino a che punto essa faccia parte delle sue vicende interne.

Abbiamo accennato or ora all'appartenenza della parola, dal punto di vista etimologico, a un'area semantica a cui appartiene il verbo ῥέω. Questo etimo viene rammentato di

continuo nella manualistica corrente, in realtà con scarso discernimento e senza effettiva cognizione di causa, come subito vedremo. Stando a esso, l'accento viene a cadere sulla coesione di un movimento privo di interruzioni e di lacune. La temporalità sembra dunque venire in questione anzitutto come temporalità *continua* – ciò è direttamente suggerito dall'immagine *acquorea* del ritmo. Talvolta questa connessione etimologica viene sostenuta anche da una sorta di ingenuo naturalismo nella formazione dei concetti, come se il pensiero celato nella parola fosse sorto anzitutto dalla contemplazione del moto delle onde marine che si infrangono sulla battigia.

Ma il fatto è questo: il collegamento tra ῥυθμὸς e ῥεῖν tra il nome ritmo e il verbo scorrere proposto in una simile immediatezza, la pura e semplice constatazione di una radice comune non fornisce di per sé alcuna interpretazione e può essere addirittura fuorviante se non viene integrata da più complesse considerazioni riguardanti i contesti effettivi di impiego delle parole.

Su tutto ciò ha richiamato l'attenzione Emile Benveniste in un breve e notevole saggio intitolato *La nozione di ritmo nella sua espressione linguistica*⁸².

Possiamo prendere le mosse – osserva Benveniste – proprio da questo vecchio luogo comune che vede ritmo nell'onda marina: ma anzitutto il mare non «scorre» – non si usa mai il verbo ῥέω per le onde del mare. Ciò che scorre è, se mai, il fiume, e potremmo stabilire con effettiva convinzione un legame tra questo modo dello scorrere e il concetto di ritmo? In realtà, ῥυθμός, nei suoi impieghi più antichi, non si applica mai nemmeno allo scorrere dell'acqua in genere. «Tutta l'interpretazione si basa su dati inesatti»⁸³.

Prima di Benveniste la questione era già stata segnalata

⁸² E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, tr. it. di M.V. Giuliani, Il Saggiatore, Milano 1971, pp. 390-399

⁸³ *Ivi*, p. 391.

con particolare decisione da Werner Jaeger, ed è assai singolare che nel saggio di Benveniste non vi sia traccia di un antecedente così importante⁸⁴. In Jaeger la questione si pone nel commento di un verso di Archiloco, nel quale il poeta rivolge a se stesso l'esortazione a non menare troppo vanto delle proprie vittorie ed a non lamentare le proprie sconfitte, dal momento che dobbiamo ben conoscere «quale ritmo tenga vincolati gli uomini»⁸⁵.

Commentando questo passo, Jaeger non ritiene di dover mettere in evidenza il motivo di un'alternanza riferita alle sorti umane come ciò che potrebbe giustificare l'impiego della parola «ritmo», quanto piuttosto l'idea che questa alternanza rappresenti per l'uomo un *vincolo*. Di conseguenza egli sottolinea il fatto che non bisogna vedere nel senso della parola «quel fluire che per la concezione moderna deve essere conseguenza naturale della ritmicità e che suole appoggiarsi ad una derivazione linguistica da ῥέω, scorrere»⁸⁶.

Si tratta invece di ricercarne il senso proprio in direzione dell'idea di un *freno*, di un impedimento, idea che è presente nell'applicazione della parola in contesti non musicali ai quali d'altronde occorre riferirsi, secondo Jaeger, anche per illustrare in che senso deve essere intesa la nozione propriamente musicale. Questa linea interpretativa poggia naturalmente su vari esempi, alcuni dei quali particolarmente netti. Così in Eschilo, Prometeo dice di se stesso: «io sono qui serrato in questo ritmo», alludendo alle catene dalle quali è «tenuto immobile»; mentre di Serse si dice, nei *Persiani*, che egli pretendeva di dare un ritmo alle acque dell'Ellesponto, significando

⁸⁴ W. Jaeger, *Paideia*, tr. it. di L. Emery, La Nuova Italia, Firenze 1953, vol. I, pp. 239-241.

⁸⁵ *Ivi*, p. 239. (Le parole di Archiloco nel frammento 67a, sono γίγνωσκε δ'οἷους ῥυθμός ἀνθρώπους ἔχει)

⁸⁶ *Ivi*, p. 240

con ciò l'idea di imbrigliarle, frapponendo al loro scorrere una barriera⁸⁷.

Commenta Jaeger: «Evidentemente non si tratta di un'immagine presa dalla musica quando i greci parlano del ritmo di un edificio o di una statua e l'intuizione prima che sta a fondamento della scoperta greca del ritmo nella danza e nella musica non è del pari il *fluire*, ma all'opposto la saldezza e la rigorosa limitazione del movimento»⁸⁸.

Non *flusso* dunque, ma *barriera* al flusso; non *fiume*, ma *diga*. Non poteva forse essere maggiormente marcata l'idea che con la nozione di ritmo non si ha tanto a che fare con la liberazione di energie, quanto con il loro controllo.

Le considerazioni svolte da Benveniste, pur prendendo le mosse dalla critica di una riconduzione ovvia del ritmo all'idea dello scorrere e dal riconoscimento della necessità di un'interpretazione più profonda, assumono tuttavia un'inclinazione sensibilmente diversa.

In primo luogo, Benveniste dà il massimo rilievo al senso che la parola «ritmo» riceve in un contesto filosofico, e precisamente nella filosofia atomistica di Leucippo e di Democrito⁸⁹. Il primo punto interessante da mettere in rilievo è che questa parola non contiene, almeno in apparenza, alcun riferimento diretto al movimento. Piuttosto essa sembra riferirsi ad un *tratto distintivo* o ad un insieme di tratti distintivi che differenziano e contraddistinguono le cose (e gli atomi) – quindi essa va annoverata tra le parole indicative della forma. Così una lettera alfabetica si contraddistingue da un'altra – il loro *schema* è diverso, e proprio questa parola σχῆμα è impiegata da Aristotele per indicare il ritmo di cui parlano gli atomisti.

⁸⁷ *Ivi*. Aesch. Prom. 241 (ἐρρύθμισμαι); Pers. 747 (πόρον μετερρύθμιζε).

⁸⁸ *Ivi*, p. 241.

⁸⁹ E. Benveniste, *op. cit.*, p. 391.

Questo significato viene messo alla prova da Benveniste, a partire da questo impiego filosofico specifico che egli considera particolarmente importante, sino a un'esemplificazione più ampia e varia. L'idea del ritmo come «*forma distintiva*», come «*assetto caratteristico delle parti in un tutto*»⁹⁰ sembra poter essere considerato come centro delle fluttuazioni di significato che consentono di fare riferimento sia all'aspetto esterno, richiamando eventualmente le configurazioni visive, e in esse le proporzioni e i rapporti, sia ai tratti psicologici personali, quando la parola si richiama piuttosto a *inclinazioni e disposizioni* che formano il *carattere*, che del resto può essere inteso come lo *schema psichico* di una persona⁹¹.

Ciò non significa tuttavia che la nozione di ritmo sia da considerare come totalmente priva di rapporti con il tema del movimento. Secondo Benveniste occorre infatti rendere in ogni caso conto della sfumatura di senso che suggerisce in determinati contesti l'impiego della parola «ritmo» in luogo di altre parole che indicano anch'esse la forma. Proprio in rapporto a questa sfumatura il legame tra ῥυθμός e ῥέω che d'altronde «non si presta di per sé a nessuna obiezione», essendo la critica rivolta piuttosto «al significato inesatto di ῥυθμός che ne era stato dedotto», può nuovamente essere ripreso e diventare significativo⁹².

Si pensi allora non già alla forma come una figura stabilmente riferita ad un oggetto e che ha a sua volta la fissità e la stabilità di una cosa, quanto alla forma assunta da qualcosa di mobile e di fluido quando questa mobilità viene fissata all'istante. Per un simile concetto della forma è appunto particolarmente adatta la parola ῥυθμός. Così possiamo dire di

⁹⁰ *Ivi*, p. 393.

⁹¹ *Ivi*, p. 394. Si noti che la frase precedentemente citata di Archiloco viene resa da Benveniste: «Impara a conoscere le inclinazioni che dominano gli uomini». E gli esempi precedentemente citati tratti da Eschilo vengono intesi in modo tale da far cadere l'accento sulla tematica della forma (cfr. *Ivi*, p. 394).

⁹² *Ivi*, p. 395-96.

un mantello gettato per avvolgere il corpo che esso assume una forma che è subito pronto ad abbandonare. La forma non è qui altro che *movimento rappreso*, essa è ad un tempo rigida e precaria, immobile e sospesa nel movimento da cui proviene e in cui subito può sciogliersi.

Secondo Benveniste, questa sfumatura di senso rende conto da un lato dell'applicazione del termine nel quadro della filosofia atomistica nella quale si è interessati a «descrivere delle 'disposizioni' o 'configurazioni' prive di stabilità o necessità naturali o derivanti da una sistemazione sempre soggetta a cambiamento»⁹³; dall'altro prepara l'applicazione del termine nel campo musicale sancita da Platone che, con la sua famosa definizione del ritmo come «ordine del movimento», riprende e rinnova il significato tradizionale⁹⁴.

§ 6

Dopo aver tanto girovagato nei dintorni del problema, vogliamo ora tentare di chiarire entro quali termini esso potrebbe essere proposto in coerenza con la nostra impostazione di principio e rendendo esplicite le prese di posizione che erano certamente già presenti nella discussione che abbiamo condotto fino a questo punto. È appena il caso di dire che questo chiarimento, seguendo del resto lo stile complessivo del nostro lavoro, non può andare oltre il progetto di stabilire un modo di approccio al problema, una sorta di preparazione ad esso, aperta ad ogni approfondimento e miglioramento.

Anzitutto converrà mettere in ombra gli impieghi ex-

⁹³ *Ivi*, p. 396.

⁹⁴ *Ivi*, p. 398. Secondo Benveniste, da un lato è ancora presente in Platone l'impiego della parola nel senso di «forma distintiva», dall'altro egli opera un'innovazione «applicandola alla forma del movimento che il corpo umano compie nella danza e alla disposizione delle figure nelle quali si risolve il movimento».

tramusicali della parola «ritmo», o in ogni caso la presenza, anche nell'impiego in ambito musicale, di analogie che rinviano ad un piano che si trova al di fuori di esso. Per quanto questi impieghi possano essere ricchi di idee, non è affatto chiaro in che modo potremmo trarre profitto da essi, ed è perciò opportuno sperimentare la possibilità di un riesame che abbia fin dall'inizio di mira il problema del ritmo come un problema specificamente musicale. Debbono dunque essere messe da parte tutte quelle impostazioni gravitanti su motivi organicistici e vitalistici così come anche quelle concezioni che, riprendendo il tema dell'organicità, tendono a ricondurre la questione del ritmo nel quadro dei problemi della forma musicale in genere.

Siamo invece interessati a portare in primo piano un aspetto che, in tutte le nostre considerazioni precedenti, era solo sullo sfondo, se non addirittura respinto ai margini.

Fin dall'inizio, e poi qui e là nei nostri sviluppi, è affiorata, ma in negativo, una nozione di *ritmo a tambur battente*, che ci siamo affrettati a definire povera e modesta, quasi che un simile riferimento nuocesse allo sviluppo delle nostre considerazioni. Ma forse era già chiaro allora che una rimessa in discussione del problema deve, a nostro avviso, prendere le mosse proprio di qui. Ora dobbiamo dire a tutte lettere: *se vuoi sapere qualcosa intorno all'essenza del ritmo, chiedilo alle percussioni*.

Del resto non si dice forse che le percussioni sono strumenti ritmici *per eccellenza*? Si tratta di un'opinione comune che deve tuttavia essere apertamente rivendicata, dal momento che, nella riflessione filosofica, non riceve affatto in rapporto al problema del ritmo quell'importanza che sembra essere ad essa garantita in via di principio. D'altra parte, se ci venissero chieste le ragioni di quell'opinione, la risposta non sarebbe forse tanto pronta quanto lo è l'accettazione di quel luogo comune. Che cosa implica o che cosa insegna intorno al *concetto di ritmo* l'affermazione che fa delle percussioni stru-

menti ritmici per eccellenza? E vi è persino un modo di fraintendere, in una direzione inversa, questo nostro punto di avvio, avanzando il sospetto che esso sottintenda la sottovalutazione, caratteristicamente europea, delle straordinarie potenzialità espressive delle percussioni, che solo la produzione musicale più recente ha cominciato a porre in rilievo: come se affermando la loro eccellenza ritmica si affermasse anche un loro limite essenziale⁹⁵.

E invece non è così: si tratta semplicemente del fatto che se ci venisse chiesto di indicare uno strumento particolarmente «capace» in rapporto al ritmo, non indicheremmo il flauto, il corno o il violino, ma proprio il *tamburo dalla pelle d'asino*: e ancora meno.

Se crediamo di avere ragione a rispondere così, dovremmo essere in grado di fornire le motivazioni da cui si possa trarre il filo conduttore principale per i chiarimenti di cui siamo alla ricerca.

In che cosa dunque consiste quella peculiarità, quella differenza che suggerisce questa risposta? Un primo punto è subito chiaro: noi attiriamo l'attenzione non tanto su questa o quella peculiarità timbrica, anzi da queste peculiarità, che sono attinenti alla materia sonora, noi vogliamo esplicitamente prescindere: ma sulla possibilità del suono percussivo di essere anzitutto *battito e colpo*. Questa possibilità chiama in causa,

⁹⁵ G. Rouget, *Musica e trance*, Einaudi, Torino 1986, p. 108: «Nelle regioni in cui si parlano le lingue toniche, il linguaggio tambureggiato permette al tamburo di servire da strumento melodico e di sostituirsi al canto. Indipendentemente da questo caso particolare, lo si può suonare in modo così espressivo che il tambureggiamento può divenire... melodia di timbro, di accento e di intensità. D'altro canto, se il tamburo appare come lo strumento maggiormente utilizzato per la musica di possessione, è perché può essere tanto melodico quanto ritmico...», G. Kubik, «Capire la musica nelle culture africane», ne *Il senso in musica*, Clueb, Bologna 1987, p. 285: «Se il punto di vista è quello della cultura musicale del ricercatore, si tenderà a vedere nelle altre culture soprattutto quegli aspetti che trovano un equivalente in essa. Così la musica di tamburi africana è stata a lungo studiata nell'ottica del 'ritmo', trascurando le sequenze timbriche e tutto ciò che esse comportano».

ancora una volta, il tema della temporalità, ma secondo un'angolazione interamente diversa rispetto a quella dalla quale quel tema è stato considerato sino a questo punto. Si è parlato in precedenza soprattutto della *durata* – e proprio per questo il tema della temporalità è stato proposto prevalentemente secondo l'angolazione da essa suggerita: si è parlato dunque del suono *eveniente* e del modo di intendere il suo *trascorrere*. Invece il suono che è un *colpo* contiene una tendenza ideale all'*istantaneo* e ad esso possiamo attribuire un'importanza esemplare proprio per la sua *contrapposizione* al suono come fenomeno di evenienza.

Prendiamo attentamente in esame questo punto. Il tema dell'*evenienza*, lo abbiamo sottolineato più di una volta, è strettamente connesso con quello della *continuità*. Ma all'uno e all'altro è certamente connesso anche il tema del *silenzio*. Naturalmente non avrebbe senso parlare del silenzio come di un fenomeno di evenienza, ma esso potrebbe indubbiamente essere concepito come il suo calco negativo, come una pura temporalità fluente vuota che il suono eveniente non fa altro che saturare senza lacune. Il tema della continuità era del resto già presente nell'immagine del foglio bianco, indifferenziato e perfettamente omogeneo, con cui sono cominciati tutti i nostri discorsi. A quell'inizio converrà ricollegarsi anche per illustrare ciò che abbiamo chiamato or ora l'*esemplarità del colpo*.

Riportare il problema del ritmo al suono percussivo non significa soltanto ribadire l'appartenenza del problema all'area delle considerazioni attinenti alla forma temporale – appartenenza così spesso riconosciuta e altrettanto spesso attenuata e indebolita: con i loro colpi le percussioni ci avvertono, con una chiarezza che riusciamo a ottenere solo a questo punto, del fatto che una discussione sul ritmo non può nemmeno avere inizio se si misconosce l'importanza che riveste, per circoscrivere quella nozione, la *discontinuità* temporale. Il suono che rompeva il silenzio nelle nostre pagine iniziali era certamente anzitutto un *colpo*.

Nella continuità non c'è ritmo, non c'è ritmo nel silenzio, naturalmente – ma nemmeno nel suono soltanto fluente. Dovremmo dire allora che c'è ritmo nel *colpo*, e addirittura nel *singolo* colpo che risuona nel silenzio? Siamo tentati di rispondere che il problema del ritmo *comincia esattamente a questo punto*. Il senso di questa risposta ha tuttavia bisogno di una precisazione: nel suono che è un colpo noi non vediamo un modo d'essere qualunque del suono. Nell'istantaneità del suono percussivo, nel suo sbucare dal silenzio spezzando la continuità di un flusso temporale vuoto, noi vediamo essenzialmente *l'accadere del suono*, vorremmo poter dire: *nel colpo un suono accade* e contrapporre dunque al *suono eveniente* il suono che è *caso ed evento*. Infatti, tutto ciò che accade *comincia e finisce* – proprio in questo consiste *l'essenza temporale dell'accadere*. Qualunque suono è allora un accadimento, di qualunque suono possiamo dire che è anche un *suono-evento*. Eppure questa essenza temporale deve certo trovare la sua massima espressione nel *colpo*, in quel suono che si contrae nell'istante, che *appena cominciato è subito finito*: cosicché esso non solo è soprattutto un evento, ma può valere come *immagine concreta dell'accadere stesso*⁹⁶.

Invece, il suono eveniente, che pur comincia e finisce, potrebbe essere tuttavia da sempre cominciato e non finire mai. Il suono che dura contiene nel suo senso quella libertà dal vincolo con l'accadere che conduce al pensiero filosofico della sublime e inudibile armonia delle sfere: questo pensiero insegna che se un suono appartiene all'eterno, allora certamente esso è un *flusso perfetto*, è *continuità pura*, e anche *profondo silenzio*.

E così, quando nel silenzio si leva il braccio del percussionista, questo gesto è permeato da sensi che vanno oltre il

⁹⁶ G. Rouget, *op. cit.*, p. 167: «La musica indica che qualcosa sta succedendo; che il tempo è occupato da un'azione in svolgimento, oppure che un certo stato regna sugli esseri. Ne è un esempio il rullo di tamburo che risuona nel circo mentre il trapezista esegue un salto mortale».

realismo della produzione pratica del suono. Peraltro, tutte le nostre considerazioni ci tengono in qualche modo legati a questo realismo: ciò significa che non siamo affatto disposti ad ignorare che il battere e il levare di cui abbiamo prima discusso accennando ad un dinamismo che farebbe parte dell'essenza del ritmo si possono illustrare anzitutto rammentando l'atto percussivo. Indipendentemente dalle pratiche gestuali del solfeggio, che potrebbero essere molto varie, il gesto che produce il suono assume a sua volta l'esemplarità che possiamo attribuire al suono che viene prodotto. Nella tensione e nel dinamismo del gesto si possono cogliere una tensione e un dinamismo che riguarda il rapporto tra il *suono* e il *silenzio* – essi non sono l'uno accanto all'altro come *stati* meramente successivi: ma la mano sembra levarsi ad eccitare il silenzio, preannunciando che qualcosa sta per accadere. In questo essere del suono nella tensione del silenzio e poi ancora, nel levarsi della mano dopo il colpo battuto, del silenzio nella tensione del suono, cominciano a delinearli i contorni del problema del ritmo.

§ 7

Non è affatto facile allontanarsi da uno strumento a percussione dopo aver battuto soltanto *un* colpo. Si sperimenta infatti una singolare coazione a ripetere, come se l'iterazione fosse implicata nella stessa forma del gesto e il resistere all'impulso a rinnovare i colpi, al gioco dell'«ancora una volta», richiedesse un autocontrollo troppo severo.

Rinnoviamo, dunque, i colpi! Ma vogliamo farlo realizzando una successione nella quale essi si avvicendano monotonicamente, a intervalli eguali, anziché in modo vario e mutevole, modificando a piacere ora l'intensità ora la grandezza degli intervalli.

Ora infatti vorremmo illustrare in che senso si dice che

il tempo può essere battuto, che con i colpi possiamo *scandire il tempo* – ed a tale scopo quella forma della successione rappresenta naturalmente la situazione elementare di riferimento. A dire il vero, il verbo «scandire» è caratterizzato da una certa fluttuazione del suo senso in rapporto alla varietà dei suoi impieghi correnti e poiché non intendiamo impegnarci in una discussione intorno a essi il riferimento a quella situazione elementare ci serve anche per determinarne l'impiego, e quindi per operare su di esso una convenzione restrittiva. In seguito, a questa prima accezione ristretta, e in coerenza con essa, si potrà aggiungere una seconda accezione, più ampia.

Naturalmente, espressioni come *battere il tempo* o *scandire il tempo* hanno un significato del tutto chiaro e privo di problemi per il musicista e ci si può chiedere persino se sia il caso di indugiare su di esse. La riflessione filosofica sulla musica, del resto, ha molto spesso e del tutto a torto trascurato le evidenze che possiamo trarre dalla pratica musicale, benché queste evidenze abbiano bisogno di essere riconsiderate con attenzione critica. Le domande che chiedono in che modo si parla del tempo in quelle formulazioni, che cosa significhi propriamente *scandire il tempo*, se la scansione appartenga all'area del problema del ritmo e in che modo, oppure non vi appartenga affatto, richiedono in realtà di essere affrontate con cautela e contengono più problemi di quanto possa apparire ad un primo sguardo.

In realtà possiamo ottenere le indicazioni essenziali cominciando con il differenziare l'operazione che noi abbiamo convenuto di chiamare *scansione* da un'operazione di *misurazione*, con la quale essa rischia di continuo di essere confusa.

Non vi è dubbio intanto che *scansione* e *misurazione* siano nozioni molto prossime l'una all'altra, e in particolare che sia possibile operare una misurazione attraverso una scansione, e dunque attribuire allo scandire il senso del misurare. Proprio a partire da questa prossimità, possiamo tuttavia richiamare l'attenzione sulla differenza.

Non disponendo di un orologio potremmo valutare una durata battendo con una bacchetta a intervalli eguali e contando i battiti. Vi è qui una *unità di scansione* che serve direttamente come *unità di misura* del tempo: il fatto che si tratti di un'unità di misura meno affidabile di quella di un orologio, questo può essere considerato come un dettaglio privo di importanza. In ogni caso disponiamo in questo modo di una possibilità di valutazione, e potremo effettuare su questa base confronti quantitativi tra durate, ad esempio valutare il tempo impiegato da due corridori per compiere lo stesso percorso. La scansione è qui interamente prospettata all'interno di un problema di misurazione, ma questa possibilità non toglie la profonda differenza di principio. Essa la si coglie anzitutto badando al senso dell'una e dell'altra operazione e alle *posizioni* in esso implicite, cioè al modo in cui è *intesa* l'oggettività che esse hanno di mira.

Nella misurazione la temporalità è posta essenzialmente come *quantità e totalità chiusa*. Questa totalità viene intesa come suddivisa secondo l'unità di misura prescelta. Si tratta dunque, nel misurare, di determinare il numero di queste unità – ed a questo risultato finale è esclusivamente interessata una procedura di misurazione.

Nel caso della scansione, invece non c'è la posizione di alcuna totalità chiusa, non vi è la posizione di un tratto di tempo la cui quantità debba essere determinata. Di conseguenza, l'unità di scansione, benché possa fungere da unità di misura, non è affatto considerata essa stessa come una quantità determinata che può essere presa singolarmente e riportata come tale su una quantità più ampia altrettanto determinata. Ciò che è l'unità di scansione lo si comprende dal modo in cui essa è proposta: l'unità di scansione non è mai semplicemente indicata indicando la grandezza di un intervallo temporale preso nella sua singolarità, ma attraverso la ripetizione ecceterata dell'intervallo che deve fungere da unità, dunque *dando alla scansione il suo corso*.

Ma se la misurazione mette capo ad una determinazione quantitativa, qual è il risultato di una operazione di scansione quando essa non si trova sotto la presa di un intento misurativo? Che cosa si fa quando si scandisce il tempo? In certo senso, si tratta qui proprio di afferrare che cosa accade nella mente del direttore d'orchestra in quel momento così carico di tensione nel quale sta per levarsi il gesto che dovrà dare avvio all'esecuzione. Se una simile formulazione può sembrare troppo «psicologica», diciamo allora che vorremmo sapere che cosa avviene, in rapporto al problema temporale, proprio in quel momento – qual è la condizione da cui quel gesto ci separa e quale quella a cui essa dà inizio. Ponendoci domande come queste, appare ben presto chiaro che la temporalità presupposta è proprio la *temporalità del flusso*, il tempo che scende a valle con tutti i suoi detriti – *il tempo che passa*. Quel gesto ha allora il senso di un gesto che imperiosamente si frappone a questo flusso, quasi ordinandone l'arresto: ma è anche un gesto che annuncia che quell'andare senza andatura sta per diventare un cammino.

Il tempo passa. Ora bisogna determinarne il passo.

Ed è proprio questo che anzitutto fa la scansione. Essa non *misura* il passare del tempo e nemmeno lo *suddivide*, ma *lo fa diventare un cammino*.

Annotazioni

1. Forse la distinzione proposta da Boulez tra *tempo pulsato* e *tempo amorfo* nel saggio «Tecnica musicale», in *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979, pp. 87 sgg. può essere interpretata nel quadro delle nostre considerazioni, benché essa sia ottenuta in ogni caso seguendo una via ben diversa. Mentre il nostro filo conduttore è rappresentato dall'esperienza della temporalità e dal gesto concreto dello scandire, in Boulez quelle nozioni sorgono per trasposizione analogica all'interno di una riflessione su ciò che egli chiama «spazio delle frequenze». In rapporto ad una suddivisione regolare di esso, ottenuta attraverso l'iterazione di un'unità cam-

pione, Boulez parla di *spazio striato* – nozione che, trasposta analogicamente al tempo, dà luogo all'idea del tempo pulsato, nel quale «le strutture della durata si riferiscono al tempo cronometrico in funzione di una localizzazione, di una assegnazione di rotta – si potrebbe dire – regolare o irregolare, ma sistematica...» (p. 87); mentre allo *spazio liscio*, costituito a partire da una suddivisione irregolare dello spazio sonoro, può essere fatto corrispondere il tempo amorfo, che è appunto ciò che noi chiamiamo temporalità del flusso in opposizione alla temporalità scandita. «La pulsazione è per il tempo striato quello che il temperamento è per lo spazio striato» (p. 90). «Il vero tempo liscio è quello il cui controllo sfuggerà all'interprete» (p. 93). «Nel tempo liscio si occupa il tempo senza contarlo; nel tempo striato, si conta il tempo per occuparlo. *Queste due relazioni mi paiono primordiali nella valutazione teorica e pratica delle strutture temporali; sono leggi fondamentali del tempo in musica*» (p. 94). Cfr. Cap III par. 5, Annotazione 4.

2. Anche il problema della misurazione può assumere un significato importante in rapporto al modo di intendere il tempo della musica. Basti pensare alla nozione di *mensura* che riconduce naturalmente più alla problematica generale della misurazione che a quella della scansione (cfr. W. Seidel, *Il ritmo*, il Mulino, Bologna 1987, pp. 45 sgg.).

§ 8

Cominciamo ora a intravedere il giusto modo di impostare il problema della specificità del «tempo musicale», un problema che non può per nulla trovare un'effettiva elaborazione, come così spesso si pretende, dalla contrapposizione del «tempo musicale» al cosiddetto «tempo degli orologi», al «tempo obiettivo». Sembra allora subito naturale avviare una sorta di elogio nei confronti del «tempo musicale» che andrà senz'altro ricollegato o ad una dimensione «ontologica» su cui si addensano molti misteri oppure al tempo degli affetti e della vita interiore; mentre l'abominevole «tempo degli orologi» verrà

denunciato come tempo «meccanizzato» e «spazializzato», come una pura astrazione eventualmente utile dal punto di vista dei bisogni pratici e conoscitivi, ma irrimediabilmente lontano dall'autentica temporalità vissuta. Verso una simile impostazione abbiamo già mostrato di essere ostili: essa non fa altro che cogliere l'esistenza di differenze senza identificarne l'origine e il senso, e anzi proponendole in un contesto di discorso troppo semplice e fuorviante.

Uno dei modi di affrontare questo problema, senza far pesare sulla sua impostazione iniziale concezioni precostituite, è probabilmente quello di mettere in rilievo queste differenze a partire da considerazioni sulla terminologia musicale in uso. In essa la parola «tempo» ha una grande varietà di impieghi e spesso una grammatica così particolare da risultare priva di senso o in ogni caso del tutto intollerabile in rapporto alla parola «tempo» nei suoi impieghi correnti.

Un maestro, ad esempio, può chiedere all'allievo di eseguire un esercizio in tempo più lento o più veloce – questa è un'espressione di senso ovvio nella pratica musicale: l'allievo sa perfettamente che cosa deve fare, e anche l'ascoltatore può rendersi conto di che cosa è avvenuto una volta che quella richiesta è stata assolta.

La terminologia sembra così suggerire che il tempo della musica sia diventato qualcosa che può essere liberamente modificato, qualcosa di plastico, di malleabile. Nel discorso corrente, invece, non ha affatto senso parlare di un tempo più lento o più veloce, e un orologio che accelera è semplicemente un orologio guasto. Un metronomo, d'altra parte, è qualcosa di molto simile ad un orologio. Tuttavia esso ha la singolare proprietà di essere guasto se, ad esempio, non mi è possibile farlo andare «avanti» o «indietro». E allora è certamente qualcosa di molto diverso da un orologio, o meglio, è impiegato (e inteso) in modo diverso. Ma non vi è forse in queste osservazioni qualcosa di molto simile ad un sofisma? Guardiamo infatti che cosa *veramente* accade!

Se ci atteniamo a ciò che risulta da una descrizione *obbiettiva*, allora non c'è dubbio che non diremo che il tempo è diventato, ad esempio, più veloce, ma soltanto, e più ragionevolmente, che sono state abbreviate le durate delle singole note. Un suono che durava un secondo, ora dura solo mezzo secondo: l'allievo esegue ora in sei secondi ciò che prima eseguiva in dodici, e noi udiamo lo stesso numero di note in un tempo minore.

Questo è tutto: *numero di suoni e quantità obbiettiva* di tempo sembrano essere gli unici elementi *obbiettivamente* implicati nel problema. Di conseguenza, tutte le espressioni che, alludendo alla malleabilità del tempo, sono certamente incompatibili con la grammatica corrente della parola, sarebbero da intendere come metafore inessenziali, dal momento che esse non colgono alcun elemento che appartenga alla realtà della situazione.

Eppure si tratta di un modo di argomentare profondamente sbagliato. Non già che non sia lecito fornire una descrizione obbiettiva, e nemmeno si può sostenere che quella descrizione sia scorretta: obbiettivamente accade proprio così. Ogni brano musicale occupa un segmento del tempo obbiettivo che può essere ovviamente misurato dai nostri orologi: i suoni che fanno parte di esso sono di numero determinato e ciascuno ha la propria durata obbiettiva.

Tuttavia fa parte della realtà della situazione anche il fatto che, quando odo ventiquattro suoni *non odo che sono ventiquattro*, così come quando odo un suono che dura quattro secondi *non odo che esso dura quattro secondi*, anche se potrei, udendo, pormi il problema del numero dei suoni, così come potrei tentare una valutazione della durata di una nota espressa in secondi. La conseguenza di ciò è che la richiesta del maestro non è affatto formulata in termini impropri, come se essa potesse essere meglio formulata in termini obbiettivi: invece la formulazione obbiettiva sopprime il punto essenziale, e precisamente il riferimento implicito alla *scansione*, so-

stituendo ad essa il problema del tutto diverso di una *misurazione*. E mentre facendo riferimento alla scansione si propone soltanto il compito perfettamente determinato di un mutamento dell'unità di scansione, con quella sostituzione il compito stesso diventa indeterminato e impraticabile: la relazione soggettivamente istituita con la temporalità non può essere soppressa, anzitutto perché in essa è in questione il tempo scandito.

Per tutti questi motivi si può fondatamente affermare che il «tempo musicale» non è il «tempo obbiettivo», che vi è tra l'uno e l'altro una profonda differenza di principio. Ma sarebbe anche erroneo risolvere l'intera tematica del «tempo musicale» come se fossimo alla presenza di due nozioni di tempo che non hanno nulla a che vedere l'una con l'altra e il «tempo musicale» fosse caratterizzato da proprietà e attributi specialissimi. In questione è infatti essenzialmente la distinzione tra una temporalità pensata nella sua obbiettività come passibile di operazioni di misurazione e ciò che della processualità temporale arriva a manifestarsi nella concreta processualità della musica.

§ 9

Nelle nostre considerazioni intorno alla scansione si effettua un passaggio particolarmente importante al fine di delineare la nozione di ritmo.

Colpo dopo colpo, a intervalli eguali, abbiamo cominciato a scandire il tempo. Quest'azione così elementare supera interamente il terreno del semplice accadere dei suoni, degli eventi sonori «casualmente» risuonanti, e ci pone direttamente di fronte all'altro polo del nostro problema: attraverso la monotonia dell'iterazione si realizza una vera e propria *schematizzazione della temporalità*. Ora i colpi non fanno altro che materializzare uno schema proiettato sul decorso temporale.

gli architetti usano talvolta questa espressione (e qui intravediamo nuovamente debordare la nozione di ritmo al di fuori del campo musicale).

Questa nozione è esemplificata nel modo più stretto ed elementare proprio dalla scansione, nella quale l'unità schematica di base, il modulo, è proprio null'altro che l'unità di scansione. Ma è naturalmente importante notare che possono darsi schemi più complessi, che potranno eventualmente sovrapporsi alla schematizzazione indotta dalla scansione, così come un grafema più o meno complesso può sovrapporsi iterativamente ad una quadrettatura uniforme. È interessante inoltre sottolineare che, dopo aver introdotto la nozione generale di schema sulla base esemplificativa della scansione nell'accezione ristretta del termine, è possibile proporre una seconda accezione nella quale viene operata coerentemente la sua generalizzazione. Con *scansione* potremmo allora intendere, in generale, *un'operazione tesa a dare rilievo ad una qualunque modalità di schematizzazione del decorso temporale*.

Annotazione

Proprio per il fatto che in tutto il corso della nostra esposizione abbiamo scientemente evitato di sollevare il problema, di grande importanza storica e teorica, dei rapporti tra ritmo e «prosodia» e tenendo conto dell'accezione generale di scansione ora introdotta, è forse utile richiamare l'attenzione sulla definizione di *scansione* proposta da Mario Ramous in *La metrica*, Garzanti, Milano 1984, pp. 221-222, nella quale si accenna anche, al termine, ad un problema che può essere considerato come parallelo al problema musicale del fraseggio: «scansione, tipo di esecuzione che mette in luce la legge di distribuzione degli ictus o degli accenti e tutti gli altri fenomeni e figure che compaiono nel verso, permettendo il riconoscimento dei fatti metrici e ritmici, che, per la ragione di porsi a fondamento della sua metricità, gli sono pertinenti... Per quanto artificiale e con ufficio strettamente propedeutico... questa scansione non è operazione arbitraria, perché si limita a rendere palesi

le regole di costruzione insite nei versi. Va tuttavia da sé che non si deve intendere la scansione come la lettura concreta di un verso, né tanto meno l'unica lettura 'corretta'. Al contrario, l'esecuzione comporta il rispetto di altri fattori (sintattici, semantici, eufonici, di legatura o spezzatura, ecc.), che assumono spesso rilevanza maggiore, e in ogni caso può variare, entro certi limiti, da soggetto a soggetto».

§ 10

Vogliamo ora mostrare che le forme fondamentali di schematizzazione sono riconducibili al duplice aspetto temporale del suono come *evenienza* e come *evento*.

Come sappiamo, parlando di *evenienza* abbiamo soprattutto a che fare con il tema della *durata*, cosicché una sequenza qualunque di suoni, uditivamente dominabile nella sua identità in modo da poter avvertire la sua iterazione, può essere considerata come un esempio di schema, e precisamente di uno schema che poggia sui rapporti tra le durate dei suoni da cui la sequenza è costituita.

In questione è qui soprattutto la *quantità di tempo*, il fatto dunque che un suono può essere più lungo o più breve di un altro, può durare la metà, il doppio, un terzo, ecc. di una determinata unità assunta come unità di scansione. In effetti, mentre il parlare di quantità di tempo sembra attirare l'attenzione in direzione della misurazione, è opportuno rammentare le ambiguità già messe in evidenza nella discussione intorno al problema dello *scandire* e del *misurare*: anche gli schemi di durate vengono colti processualmente e le considerazioni che abbiamo richiamate in precedenza per contraddistinguere scansione e misurazione si possono ripetere qui senza modificazioni. Sottolineare questo punto è evidentemente importante anche per richiamare l'attenzione sul fatto che uno schema di durate non è qualcosa di simile alla suddivi-

sione di uno spazio dato in parti che intrattengono tra loro determinati rapporti, ma le strutture degli schemi ed eventualmente il loro vario avvicendamento sono componenti essenziali del dinamismo musicale. L'elemento tendenzialmente statico non sta evidentemente nella struttura dello schema, ma nell'attualizzazione del carattere di schema, cioè nella sua iterazione.

Ma una forma fondamentale di schematizzazione può essere ricollegata anche al tema del suono come evento. In essa si tratta proprio della differenza tra il battere e il levare nella quale si è così spesso voluto scorgere la quintessenza del ritmo, la dimensione ritmica per eccellenza. Questa differenza sembra tuttavia opporsi con tenacia e con successo a ogni tentativo di illustrarne con chiarezza i termini ed è esposta, come abbiamo già visto, a un'estensione e ad una generalizzazione tale da rendere problematica la sua stessa consistenza. Attestandoci sul versante della pratica musicale, probabilmente non si incontrerebbero troppe obiezioni qualora si proponesse di caratterizzare la differenza del battere e del levare ricorrendo, *con qualche spiegazione integrativa*, alla nozione di *accento*. Ma proprio nel momento in cui dovremmo accingerci a quella spiegazione integrativa che dovrebbe evitare ogni malinteso, cominciano le difficoltà: ciò che si deve intendere con «accento», quando questa espressione viene impiegata in rapporto alla dimensione propriamente ritmica, resta profondamente oscuro dal punto di vista concettuale.

Possiamo forse trarre in proposito qualche utile indicazione dalla sua applicazione nell'ambito del linguaggio verbale? Non ne siamo troppo convinti. Certamente, tutti sappiamo che cosa fare quando dobbiamo porre l'accento sulla vocale di una parola: eppure non è affatto facile stabilire che cosa realmente facciamo quando operiamo così. Da un lato si affaccia subito l'idea che la differenza tra vocale accentata e non accentata possa essere ridotta ad altri parametri obbiettivi indiscutibili, come l'altezza, la durata o l'intensità, dall'altro

dobbiamo anche riconoscere che una simile riduzione apparirebbe eventualmente all'ordine delle assunzioni ipotetico-esplicative, dal momento che la vocale accentata viene colta come vocale accentata, e non dunque come suono più lungo, più intenso o più acuto, oppure come il risultato di un'interazione complessa di questi fattori.

Potremmo allora fare riferimento al linguaggio verbale solo per attingere da esso la nozione di accentazione, tanto chiara quanto lo è a scopi pratici, domandandoci in che modo potrebbe essere concepita la sua trasposizione in ambito musicale. Volendo dare un senso alla differenza tra suono accentato e suono non accentato non potremmo forse semplicemente riportarla ad una differenza di intensità? Una simile decisione non mancherebbe certo di evidenza. E anche di ingenuità – come si osserverà subito. Ciò che infatti deve subito essere insegnato è che l'accento «in senso ritmico» è qualcosa di diverso dall'accento «intensivo», cioè dall'accento ottenuto attraverso una qualunque pratica di aumento dell'intensità del suono. Il primo riguarda la forma di movimento di una sequenza di suoni internamente strutturata, il secondo invece la pura e semplice differenza del forte e del piano.

Si affaccia così l'idea che all'«accento» in senso ritmico sia affidato ad una differenziazione eterea, evanescente, legata più al modo di intendere una sequenza che al modo in cui essa è fatta. È significativo a questo proposito il richiamo esemplificativo, ripetuto infinite volte e diventato una sorta di luogo comune, all'onomatopea del tichettio dell'orologio: questa onomatopea che istituisce una differenza tra i battiti («tic-tac») manifesterebbe una sorta di tendenza dell'orecchio ad animare ritmicamente, attraverso la posizione di una differenza soggettivamente indotta, una sequenza di suoni di per sé inanimata.

Noi vogliamo invece guardare quell'ingenuità con rinnovato interesse filosofico. A ciò siamo del resto indotti dalla risposta che forse darebbero alla nostra questione le percus-

sioni: con le percussioni, se mettiamo da parte la possibilità di operare sulla pura differenziazione timbrica, l'accento lo si ottiene soprattutto con la *forza* del colpo. In ciò dovremmo forse vedere un'ulteriore conferma di quella pretesa incapacità di fraseggio che sarebbe di per sé sintomo evidente di una nozione grossolana e triviale di ritmo di cui esse sarebbero portatrici? Al contrario: si pone qui la necessità di una riconsiderazione del problema dell'accentazione come intensificazione da un punto di vista interamente nuovo. Occorre del resto notare che, mentre è certamente giusto non confondere l'accentazione «ritmica» con il puro e semplice aumento di intensità, sarebbe tuttavia sbagliato affermare che l'una cosa non ha nulla a che vedere con l'altra. Vi è invece tra differenziazione ritmica e differenza di intensità una qualche importante forma di rapporto, come del resto è attestato dal fatto che un accento «intensivo» può rafforzare un accento «ritmico» oppure può entrare con esso in conflitto svolgendo in entrambi i casi un'importante funzione ritmica.

Per avviare una simile riconsiderazione, è opportuno anzitutto dare il massimo rilievo ad un aspetto che, per ragioni interne alla nostra esposizione, è rimasto fin qui un poco in ombra: si tratta della *doppiezza dei suoni percussivi*, che da un lato sono autentiche sostanze sonore, concrezioni sonore piene e complete, nell'enorme varietà delle loro differenze materiali, dall'altro, proprio in questa loro materialità e concretezza, possono essere intesi come *rappresentativi di una trama astrattamente temporale*. Ma allora una simile doppiezza si rifletterà anche nell'ambito del nostro problema. Perciò quando si suggeriscono la forza e la debolezza del suono come fattori che caratterizzerebbero la differenza dell'accento e della mancanza di accento, e proprio in rapporto alla dimensione ritmica, in ciò dobbiamo essere in grado di cogliere non già la pura differenza di intensità, ma il suo *senso rappresentativo*.

Nel suono *forte* dobbiamo vedere un'enfasi posta sul suono, così come nel suono *debole* un'allusione al silenzio.

A questo punto diventa chiaro in che modo possiamo fornire un'interpretazione del battere e del levare in termini essenzialmente temporali e in che modo una simile interpretazione può essere ricollegata al tema del suono-evento. Questo legame era naturalmente già presente quando abbiamo riportato quelle espressioni al gesto del colpire, inteso a sua volta non tanto come gesto concretamente effettuato, ma come gesto rappresentativo del rapporto dinamico ed energetico nel quale accadono suoni. Tutto ciò si ripresenta ora in una prospettiva interamente nuova. Abbiamo mostrato che il parlare di accenti e di una schematizzazione corrispondente non basta e che occorre invece cogliere nell'accentazione la presenza dell'opposizione e della tensione tra il suono e il silenzio. La nozione del suono come evento può allora essere richiamata per il fatto che la schematizzazione temporale che ha al suo fondamento il battere e il levare è costituita, nella sua modalità più generale ed elementare, dalla *forma stessa dell'accadere*. È come se la verticalità del gesto del colpire venisse proiettata sull'orizzontalità del decorso temporale, prospettandolo come alternanza possibile di suono e silenzio. Parlare di alternanza è per altro equivoco dal momento che suggerisce l'idea di un puro avvicinarsi di stati che si susseguono l'uno all'altro, mentre la stessa impostazione di principio del problema richiama l'attenzione piuttosto sul fatto che si tratta di momenti dinamicamente protesi l'uno verso l'altro. Si ripresenta così nuovamente la tematica fondamentale del movimento temporale inteso come un *avanzare sopravanzante*. Questa espressione può ora essere utilizzata con riferimento non tanto al concetto della durata, quanto al modo in cui gli eventi sonori trascorrono avvicinandosi tuttavia temporalmente secondo il dinamismo di una forma che richiama proprio l'immagine del flusso e del riflusso dell'onda marina sulla battigia.

Annotazione

Nella terminologia musicale corrente, per indicare le differenze del battere e del levare si parla di *tempi forti* e *tempi deboli* che si susseguono secondo la regola di una semplice alternanza. Sulla base delle nostre ultime considerazioni queste espressioni non possono non sembrarci particolarmente significative. Quelle aggettivazioni infatti non si riferiscono certo primariamente al tempo, ma al suono, ed è seducente per noi pensare che questo impiego sia dovuto proprio ad uno scambio tra *suono* e *tempo*, uno scambio che ci riconduce appunto al tema dell'alternanza *suono/silenzio*.

§ 11

Sono ora necessari alcuni chiarimenti, prima ancora che sul tema del ritmo, sulla distinzione fondamentale che ad esso fa da sfondo. Si tratta naturalmente della distinzione tra *temporalità del flusso* e *temporalità del cammino* in rapporto alla quale va segnalata la possibilità di un fraintendimento a cui può indurre il nostro stesso riferimento al gesto del direttore d'orchestra che dà l'avvio all'esecuzione. In quanto avevamo allora di mira il problema della scansione, era certamente giusto cogliere in esso il gesto che separa una temporalità puramente trascorrente da una temporalità scandita. Ma è certamente estraneo al senso del nostro discorso ritenere che *solo* la temporalità scandita appartenga al «tempo musicale», come se in esso non avesse alcuna funzione il puro «passare» del tempo. Tutte le nostre considerazioni sono invece attraversate dalla convinzione che non vi sia, in realtà, alcun «tempo musicale» a sé stante, ma che il problema del tempo nella musica faccia tutt'uno con il problema dei molteplici modi in cui la musica, nelle concrete differenze delle opere, subordina alle

proprie esigenze espressive le forme fenomenologiche della temporalità.

È bene attirare l'attenzione sul fatto che in queste nostre considerazioni ci si dispone nettamente dal punto di vista dell'ascolto, cosicché parleremmo di tempo scandito solo, ad esempio, se la scansione è effettivamente data sulla base del modo in cui la sequenza sonora è strutturata – cosa che naturalmente non significa che sia data anche un'effettiva successione di battiti. Ma non ogni sequenza deve essere strutturata in modo tale da esibire una scansione: essa può certamente anche essere caratterizzata, in rapporto all'ascolto, in qualche sua parte o nella sua totalità, dalla forma di un flusso temporale nel quale accadono eventi sonori a loro volta variamente strutturati dal punto di vista del problema della continuità e della discontinuità. Ciò significa semplicemente che non è avvertibile nessuna scansione in corso, che le «pause» sono intese piuttosto come «silenzi»⁹⁷ – una determinazione puramente negativa che lascia aperte numerose possibilità di situazioni descrittivamente differenti. Di conseguenza, non ha particolare rilevanza ciò che accade, per così dire, alle spalle della manifestazione sonora, nel modo della sua produzione. Ad esempio, un singolo suono tenuto «a lungo» è in ogni caso colto nella temporalità del flusso, anche se lo strumentista lo realizza «contando». Un simile «contare» non è per nulla uno scandire, ma una semplice determinazione quantitativa di una durata. Analogamente non ha nessuna importanza il fatto che una determinata sequenza sonora sia realizzata facendo ricorso a parametri temporali obbiettivi, quindi al «tempo degli orologi», come nel caso delle composizioni al calcolatore, dal

⁹⁷ Nella terminologia musicale si usa preferibilmente il termine di pausa in modo generale, mentre sarebbe forse opportuno riservare questa parola a quei casi in cui l'ascolto mantiene la presa sulla scansione. Nelle pause il tempo continua a camminare e questo cammino lo puoi avvertire nel processo stesso dell'ascolto. Con «silenzio» invece si può intendere la mera durata silenziosa, nella quale il tempo puramente fluisce.

momento che essa avrà un certo risultato percettivo nel quale *può essere o non essere* implicata la scansione, e ciò unicamente sulla base della struttura della sequenza e quindi del modo in cui essa appare all'ascolto.

Se poi si rammenta che la nozione di schema è stata introdotta a partire da quella scansione, dando luogo del resto a un'estensione di quest'ultima nozione, le considerazioni precedenti possono essere riferite alla questione della schematizzazione in genere. In effetti non abbiamo mai detto che il tempo *deve* essere schematizzato, ma soltanto che *lo può* e che questa *possibilità* può essere realizzata in molti modi, possono darsi schematizzazioni temporali più o meno complesse, variamente stratificate, e anche schematizzazioni parziali, lacunose, variazioni improvvise e gradualità dei moduli, eguaglianze imperfette, simmetrie e asimmetrie, trasformazioni di vario genere, secondo regole più o meno rigide, e così via. Ciò vale in particolare per lo schema del battere e del levare: benché abbiamo proposto un'interpretazione che mostra come il dinamismo in esso implicato faccia parte della forma stessa dell'accadere del suono, di cui esso può essere considerato – naturalmente situandosi al necessario livello di astrazione filosofica – come una proiezione, tuttavia sarebbe sbagliato intendere una simile interpretazione come se essa alludesse a qualcosa di più e di diverso da una *pura possibilità* che può essere fatta valere in molti modi sul piano espressivo.

Tutto ciò è utile per richiamare gli scopi che abbiamo perseguito nel complesso della nostra discussione sul tema del ritmo. L'intento che ci siamo proposti è stato quello di delineare un modo di approccio al problema del ritmo che riuscisse a enucleare, al di là della ricchezza delle problematiche speciali che una teoria del ritmo effettivamente sviluppata deve essere in grado di dominare, i motivi generali che sono a esse soggiacenti, così come i *concetti fondamentali* che dalla nozione di ritmo sono chiamati in causa. Secondo la nostra esposizione, che ha operato una prima restrizione della tema-

tica all'ambito musicale, e quindi un'ulteriore restrizione all'ambito delle considerazioni temporalistiche, i concetti intorno ai quali gravita la nozione di ritmo sono quelli di *evento*, *evenienza* e *schema*. A loro volta questi concetti contengono una duplice opposizione interna. Anzitutto quella dell'evento e dell'evenienza, che fa tutt'uno con l'opposizione tra *continuità* e *discontinuità*.

Il ritmo sorge dalla rottura della continuità temporale e quindi da un gioco vario e complesso tra continuità e discontinuità. A questo proposito abbiamo cercato di mostrare come la complessità di questa problematica tenda a sfuggire nell'accentuazione dei motivi «organicistici» per il fatto che da essi può essere tratto un sospetto di principio nei confronti di ogni momento di rigidità, di meccanicità, di semplice eguaglianza, che sembra contraddire l'elemento «vitale» al quale il ritmo dovrebbe *sempre e soprattutto* dare espressione. L'enfasi così spesso posta sul «fluire» tende per lo più ad avere questo senso, e così anche a confondere i termini del grande problema della continuità e della discontinuità.

Ma a questo punto abbiamo in realtà già indirettamente implicata l'altro opposizione presente nella triade dei nostri concetti fondamentali. Si tratta dell'opposizione tra l'*evento* e lo *schema*. Tutta la nostra esposizione poggia sull'idea che attraverso questa opposizione si fissino i margini di applicabilità della nozione di ritmo: essa tende a diventare inapplicabile quando gli elementi di rigidità attinenti alle schematizzazioni ricevono la massima accentuazione o quando, inversamente, non è più afferrabile uditivamente alcuna forma, per quanto debole, di schematizzazione.

A questo proposito è il caso di richiamare nuovamente l'attenzione sul modo in cui è stata introdotta la nozione di scansione, ed a partire da essa, quella di schema. Dal colpo alla successione dei colpi si effettua il passaggio da ciò che è *soltanto* evento, e dunque puro accadimento, irruzione casuale, e ciò che è invece *soltanto* schema, e dunque vuoto ordi-

namento, forma necessaria – il passaggio dal caso alla necessità, come se ciò che separa l'uno dall'altra fosse la semplice ripetizione. All'interno di questa impostazione possiamo rendere conto della tendenza così diffusa a considerare la tematica della scansione, nel senso ristretto del termine, come una tematica che cadrebbe interamente al di fuori della problematica autentica del ritmo. Come abbiamo osservato or ora, questa tendenza non può trovare giustificazione in una pretesa *fluidità* del ritmo che sfugge alla presa. Possiamo invece sottolineare che il colpo costantemente rinnovato, una sequenza uniforme di battiti può essere considerata ai margini dell'applicabilità della nozione di ritmo, benché in questi margini si possa cogliere il profilo delle sue nozioni fondamentali, per il fatto che essa è costituita dalla pura *ripetizione dell'identico*, perché dunque si presenta soltanto come una schematizzazione. Nell'iterazione dei colpi possiamo veramente dire che, in realtà, *non accade proprio nulla* (così come non accade nulla nel silenzio), mentre basterebbe una minima *differenziazione interna* affinché si possa dire che *qualcosa è accaduto*. L'assunto di mantenere la discussione intorno al ritmo entro l'ambito delle considerazioni temporalistiche potrebbe essere formulato anche dicendo che *ciò a cui si dà ritmo è il tempo stesso*, ma dare ritmo al tempo non significa mettere in opera soltanto procedure di schematizzazione, poiché, come ci siamo espressi, il ritmo consta di schematizzazioni temporali e di eventi sonori. Inversamente l'attenuazione dell'elemento schematico conduce alla dispersione casuale, alla singolarità isolata, alla pura differenza, alla frantumazione della discontinuità estrema alla quale la nozione di ritmo diventa di nuovo tendenzialmente inapplicabile.

In questo senso possiamo dire che *il ritmo sta tra l'evento e lo schema*, volendo con ciò non tanto indicare una dimensione media che riproporrebbe in altro modo l'idea di un punto ottimale, e dunque di un'essenza autentica della ritmicità, quanto confermare l'appartenenza all'area del problema del ritmo di tutto ciò che sta dentro quegli estremi.

CAPITOLO TERZO

SPAZIO

È osservazione spesso ripetuta che uno dei tratti caratteristici della musica novecentesca, è la reazione al peso prevalente attribuito in passato alle «altezze», a cui subentra invece una propensione verso la pura sostanzialità materiale del suono che comincia come tendenza a lasciarsi afferrare dal fascino dei timbri, per spingersi coerentemente alla rilevazione di qualunque massa sonora, sia essa caratterizzata o meno dalla presenza di «nuclei oggettivi». Le «note» sono diventate sempre meno importanti.

La nostra riflessione deve ora riprendere l'avvio proprio da questo punto: è qui in questione solo il tratto caratteristico di una tradizione, una sua inclinazione di cui possiamo liberamente modificare il verso oppure il problema è radicato più in profondità, e addirittura nell'essenza stessa della musica, come certamente una volta si sarebbe sostenuto?

Forse potremmo affermare: la musica è essa stessa sorta da una selezione all'interno dell'universo sonoro, essa ha avuto *origine* dalla scoperta di suoni che si sono imposti alla nostra attenzione uditiva emergendo dalla congerie dei materiali sonori da cui siamo raggiunti da ogni parte, proprio in forza del loro carattere di «oggetti».

Fino a quando questa scoperta non è ancora stata effettuata, i suoni in genere, pur nelle loro differenze, possono al più formare un godimento passeggero, nel momento in cui si offrono occasionalmente all'orecchio, ma nessuna attenzione costruttiva può indugiare presso di essi accennando alla possibilità di un progetto. Che cosa posso farmene del fruscio del vento o del rombo della valanga che precipita a valle?

Nessuna cosa come la musica avrebbe forse potuto sorgere se fin dall'inizio ci fossimo attestati sul terreno su cui ora, dopo uno sviluppo millenario, ci siamo infine attestati: se ci fossimo disposti di fronte all'universo sonoro nell'atteggiamento di chi vuole impossessarsene per intero. Verrebbe fatto

di dire: *questa decisione della musica può essere presa soltanto nell'età della sua vecchiaia*. Essa deve essere ricca di un passato che la motivi.

Per questo osiamo affermare che non con i suoni in genere, ma con i suoni-oggetti ne va della musica stessa. Tuttavia ciò significa per noi soltanto questo: qualcosa di molto importante per la musica è chiamato in causa quando essi sono chiamati in causa. *Chi potrebbe negarlo?*

Ciò che si impone allora non è affatto il gesto di appropriazione dell'universo sonoro come possibile totalità degli eventi sonori semplicemente esistenti, ma proprio l'idea di eventi sonori privilegiati che in qualche modo più degli altri meritano di essere chiamati suoni e che si offrono da sé, nella loro differenza e nella loro distinzione, come se formassero un universo sonoro a sé stante.

Naturalmente è il caso di soffermarsi un poco sulla portata di queste affermazioni. In che cosa consiste propriamente l'*importanza* dei suoni-oggetti? In che modo si può parlare, in rapporto ad essi, di eventi sonori «privilegiati» ed è realmente giustificato affermare, come abbiamo fatto or ora, che essi si offrono da sé nella loro differenza e nella loro distinzione?

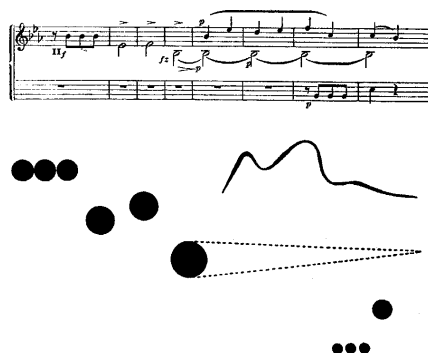
Prima ancora merita tuttavia qualche commento la nostra stessa terminologia che certamente si adatta solo ad un aspetto, per quanto essenziale, del fenomeno sonoro. Parlando di suoni-oggetti si attira indubbiamente l'attenzione, come abbiamo spiegato a suo tempo, sulla stabilità, sulla fissità, sulla permanenza di un nucleo che può presentarsi immutato in «corpi» differenti. Stando all'interno di questo ordine di idee, abbiamo anche potuto proporre l'immagine di un *centro puntuale*, connettendo così il tema dell'identità a quello della *semplicità*. Ma già nella discussione svolta in precedenza abbiamo accennato entro quali limiti debbono essere intese queste nostre caratterizzazioni. Non si tratta affatto di evocare, con una simile terminologia, una dimensione di staticità e di frantumazione atomistica. Perciò abbiamo rammentato il ri-

lievo che assume in rapporto ai suoni-oggetti la nozione di *intervallo*. Questa nozione non può essere proposta nella sua piena determinatezza di senso in rapporto a qualunque fenomeno sonoro, ma essa è applicabile nel suo senso più stretto anzitutto in rapporto ai suoni-oggetti. Solo là dove ci sono suoni-oggetti si può parlare in senso pieno e proprio di un *intervallo tra essi*. Ciò significa, in modo più pregnante, che dati due suoni-oggetti essi possono essere considerati come estremi di un intervallo, cosicché la nozione di intervallo può essere senz'altro proposta come prioritaria ed i suoni come punti che lo delimitano. A partire da questa possibilità fondamentale, i punti non sono prospettati in una pura separazione e assenza di rapporti, ma al contrario essi sono strettamente integrati all'interno di un sistema di relazioni.

Ciò significa che la molteplicità dei suoni è fin dall'inizio attraversata da un principio di organizzazione e che il suono singolo è sempre inteso come integrato in quella molteplicità sulla base di quel principio. La possibilità di un *ordinamento scalare* esemplifica anzitutto questa circostanza fondamentale: in un simile ordinamento ciascun suono occupa un luogo perfettamente determinato. Essa esemplifica anche in che modo, sul fondamento di questi suoni, nella loro semplice successione, cominci a delinarsi un percorso sonoro rispetto al quale i «punti» sono in realtà momenti che sostengono il suo sviluppo e ne tracciano la forma.

Considerando la questione da questo lato, il parlare di suoni-oggetti o l'impiego dell'immagine del punto può apparire forse inappropriata e persino fuorviante, in particolare quando le osservazioni precedenti siano integrate nel quadro del problema temporale. Dobbiamo allora anzitutto distinguere nettamente almeno due modi di parlare della puntualità del suono – la puntualità intesa come determinazione puramente temporale, che è connessa all'istantaneità e che si contrappone alla durata, e la puntualità che invece può essere attribuita al suono in quanto nucleo semplice di un corpo sono-

ro. Proprio per via di questa possibile equivocità, abbiamo fatto riferimento alle altezze parlando preferibilmente di suoni-oggetti piuttosto che di suoni-punti⁹⁸.



Nella durata il suono si sviluppa in *linea sonora* – lo stesso suono in una linea che resta sempre uguale, mentre la linea sonora andrà variamente mutando il proprio andamento quando essa prende forma sulla base di suoni di altezza differente.

La vistosa durezza della nostra terminologia – gli oggetti, i punti – deve allora attenuarsi, deve sciogliersi nella mobilità della concreta figurazione temporale, e ciò significa che in tutto questo parlare di punti o di oggetti abbiamo in realtà di mira una nozione del suono che sta a fondamento della *possibilità della melodia*. I suoni di cui parliamo qui, che sono tanto importanti per la musica da poter essere proposti alla sua origine, sono quei suoni attraverso i quali un canto diventa possibile – essi sono *suoni che cantano*.

Perciò si comprende da sé che, alle prime origini, gli uomini non potevano che essere colpiti dalla loro natura semplice ed elementare, che subito li contraddistingue rispetto alla dilatazione informe di masse sonore, alle colate di superfi-

⁹⁸ La figura che segue è tratta da W. Kandinsky, *Punto, linea e superficie*, Adelphi, Milano 1968.

ci e volumi di suono, ai confusi intrecci e agli oscuri grovigli sonori del mondo circostante: non potevano che esser colpiti dall'incantevole chiarezza e nitidezza del disegno sonoro. Perciò si narra spesso dell'origine della musica dal canto degli uccelli: opera qui il fascino della voluta fantomatica, libera e ordinata ad un tempo, che sembra sottrarsi all'universo dei suoni subito integrati nelle forze della natura. Si comprende da sé che si possa distinguere tra il fruscio del vento e il canto del tordo eremita.

Questi suoni che cantano sono anche *incantevoli* – lo abbiamo detto or ora. E di ciò vorremmo precisare il senso: quando il suono risuona, quando il disegno comincia a tracciarsi nell'aria, allora l'orecchio che lo coglie non può distogliersi da esso, ma viene afferrato e trattenuto nel suo movimento. Questo è l'*incanto*. Incantevoli sono i suoni che generano incanto, e dunque ti obbligano ad ascoltarli.

§ 2

Vogliamo ora metterci nei panni di docili scolaretti alle prime armi.

Ad essi il maestro insegna che ci sono note principali e note secondarie, che le note principali sono sette, che esse si chiamano così e così. Insegna inoltre che vi sono alcuni intervalli particolarmente importanti, insegna a distinguere la consonanza e la dissonanza, ad ordinare i suoni in successioni scalari di un determinato tipo, e molte altre cose ancora.

I primi passi di questo insegnamento consisteranno certo nell'addestrare l'allievo a «intonare» i suoni (gli intervalli), ad esempio con la voce oppure su uno strumento, e dunque a distinguere tra suoni giusti, «intonati», e suoni «stonati», e quindi *falsi*.

«Calante» – dice il maestro. Oppure: «crescente». E il dito cerca sulla tastiera del violino – più avanti, più indietro – la giusta posizione.

Questo è importante: i suoni debbono occupare la loro *giusta posizione*, e proprio in questa giusta posizione consiste il loro esserci autentico. Un suono è ciò che è solo se occupa esattamente quel luogo. Altrimenti è un suono falso. È un suono musicalmente inesistente.

Ma è molto importante anche che il giovane allievo non faccia troppe domande, se vogliamo che impari qualcosa. Le cose stanno proprio così.

Eppure le domande potrebbero essere molte: perché si distingue tra suoni più importanti e meno importanti, tra suoni principali e secondari, e perché i principali sono proprio sette? E come mai si tratta proprio di questi suoni disposti secondo questo ordine di intervalli? In che cosa poggia la possibilità di distinguere un suono buono da uno cattivo? Che cosa ci fa capire che siamo in presenza di un suono falso? Forse la smorfia del maestro? Ed imparare a compiere questa distinzione significa imparare a fare questa smorfia da noi stessi al momento giusto?

Domande in realtà molto serie. A ben pensarci vi è certamente qualcosa di molto singolare nell'idea della giusta posizione e in tutte le altre nozioni ad essa connesse. Considerando la questione dal punto di vista degli intervalli, questa singolarità balza agli occhi con particolare evidenza. L'intervallo, che è certamente, in se stesso, un rapporto. deve essere invece considerato percettivamente come qualcosa di analogo alla distanza spaziale tra due cose; e tuttavia questa analogia non può in nessun modo essere estesa al problema degli intervalli accettabili e inaccettabili. Lo stesso parlare, come abbiamo fatto or ora, di suoni musicalmente inesistenti, richiamandoci di conseguenza ad una nozione di esistenza che si appella alla validità, può apparire come un enigma. Eppure non solo nella pratica e nell'addestramento musicale corrente, ma anche in tutta una lunga e complessa tradizione teorica si è imposta con particolare forza la tendenza a considerare le note come entità determinate, come sette magnifici oggetti

che esistono in se stessi e che debbono in certo modo essere scoperti e identificati nella loro posizione oggettiva. Le note ci sono veramente, e sono esattamente quelle – né più né meno. Ci sono come ci sono i pianeti. E così è anche dato e determinato il modo della loro successione.

Se le cose stessero proprio così, tuttavia, non ci accontenteremmo certo del dato di fatto puro e semplice ma, di fronte a circostanze assunte come obbiettive, cercheremo di dare una giustificazione altrettanto obbiettiva. Vi deve essere qualcosa nella natura del suono che è in grado di rendere conto della selezione effettuata all'interno della molteplicità dei suoni possibili a disposizione, e quindi dell'intero sistema di relazioni che si viene in questo modo a istituire.

Una simile tendenza ad una *giustificazione naturalistica* è d'altronde presente ogni volta che ci si richiama all'*orecchio* come ciò a cui spetta in ultima analisi la responsabilità di queste decisioni. Nell'orecchio dobbiamo cercare le risposte alle nostre domande. È l'orecchio che sa quale sia la giusta posizione. Come nel caso del gusto e dell'odorato, anche l'orecchio ha le proprie preferenze, e perciò può accettare o rifiutare, accogliere o respingere.

Tuttavia questo richiamo non intende semplicemente appellarsi ad un altro dato di fatto, come se ci si limitasse a prendere atto di una sorta di *istinto* o di *tendenza innata*: si assume invece, esplicitamente o tacitamente, che questa tendenza, che è essa stessa innestata in un processo naturale, si trovi in stretta connessione con il suono stesso, con la natura del suono. Solo se consideriamo la manifestazione sonora nella sua immediatezza, può sembrare che abbiamo a che fare con una pura reazione istintiva non ulteriormente analizzabile: essa deve invece poter trovare motivo in ciò che sta al di là della manifestazione sonora e, al tempo stesso, a suo fondamento. Perciò il richiamo all'orecchio non ha tanto lo scopo di tentare una giustificazione mantenendosi sul piano delle caratteristiche percettive, ma sembra al contrario esigere un'integra-

zione *fisicalistica*. Esso preannuncia spiegazioni naturalistiche adeguatamente elaborate.

Mentre tracciamo il profilo di un simile modo di considerazione, attraverso di esso si intravede anche la possibilità di seguire un percorso interamente diverso, si intravede un'opposizione che è del resto ovunque presente e che ci accompagna, con poche varianti, lungo tutto il nostro cammino.

Abbiamo parlato or ora di *validità musicale*, e abbiamo fatto riferimento a determinati intervalli ed a modalità relazionali determinate: ma in che cosa consiste questa determinatezza se non nel richiamo a ciò che vale all'interno della musica di tradizione europea? Secondo la precedente linea di discorso, le validità di fatto inerenti a questa tradizione riceverebbero una legittimazione transculturale e tenderebbero dunque ad assumere la forma di una validità di principio in quanto adeguate alla cosa stessa, e pertanto sottratte a ogni relatività.

Si delinea così una possibile opposizione tra *natura* e *cultura* e conseguentemente tra un *punto di vista assolutistico*, connesso con l'ambito delle giustificazioni naturalistiche e un *punto di vista relativistico* che invece, senza negare l'interesse intrinseco delle spiegazioni naturalistiche, attira l'attenzione sull'autonomia del piano propriamente musicale, un piano che appartiene già fin dall'inizio al versante della cultura.

Assumendo quest'ultimo punto di vista, si mette in evidenza l'attribuzione indebita al sistema scalare europeo del carattere di un modello rispetto al quale ogni altro sistema deve essere inteso come un'approssimazione più o meno rozza; al contrario, contro una simile concezione, alla cui base vi è certamente l'idea dell'unicità in via di principio del sistema scalare, assume una portata esemplare proprio la varietà delle scale *assunte come valide* all'interno di tradizioni musicali diverse. Del resto già la storia complessa di questo problema nello sviluppo della stessa musica europea contiene indizi significativi che suggeriscono di non enfatizzare al di là del le-

cito l'orecchio – che non sembra affatto veicolo di determinazioni assolute, ma al contrario mostra di essere esso stesso ampiamente soggiacente a ciò che è stato culturalmente convenuto.

L'assunto di base deve dunque essere che tutte le scelte, quando siano state realmente effettuate all'interno di una cultura musicale, sono ammissibili, e dunque tutti i suoni sono di eguale valore, tutti gli intervalli altrettanto buoni. Di conseguenza non ha affatto senso parlare di una *giusta posizione*, o lo ha solo relativamente ad una tradizione musicale. E allora, se non vi è una giusta posizione, non vi è nemmeno qualcosa come una «tendenza innata»: l'orecchio non ha in se stesso alcuna speciale virtù, e soprattutto non ha la virtù di fare valere ciò che il suono è nella sua fisicità profonda. Il tema dell'abitudine potrà qui essere nuovamente richiamato. L'accettazione e il rifiuto dipenderebbero non tanto dalle caratteristiche uditive come tali, ma dal modo secondo cui queste caratteristiche sono strutturate in una rete di significati che possono determinare a tal punto la ricezione stessa da apparire quasi come una tendenza innata – come una *seconda natura*. Rappresenta invece un compito critico essenziale il mettere allo scoperto la costituzione di questa seconda natura attraverso l'abitudine.

Si tratta di un dibattito il cui schema ci è ampiamente noto e sul quale ci siamo già a lungo intrattenuti nelle nostre considerazioni introduttive. In esse, in particolare, abbiamo mostrato in che modo in quel dibattito si può innestare il tema della musica come linguaggio. La varietà delle scelte intervallari, l'eventuale apposizione, all'interno di un sistema musicale, di indici di validità a determinate forme strutturali a preferenza di altre, tutto ciò non può certo sorprendere se l'accento viene portato sul carattere «linguistico» della musica. L'orecchio, a sua volta, l'orecchio teso verso il musicale, *non ode* soltanto, ma soprattutto *ascolta comprendendo* e respinge ciò che sfugge alla sua comprensione in quanto appartenente

ad una rete di significati che gli è estranea: come quando siamo alla presenza di una lingua che ci è sconosciuta.

Abbiamo anche notato in quelle considerazioni introduttive che l'efficacia polemica del punto di vista relativistico è così vistosa che esso sembra senz'altro cogliere nel segno anche al di là di eventuali miglioramenti e approfondimenti argomentativi. Mentre non appena ci accingiamo a esporre, sia pure sommariamente, il punto di vista obbiettivistico e naturalistico, abbiamo subito l'impressione di narrare una storia di altri tempi.

E tuttavia proprio il fatto che possiamo senza sforzo dare l'alternativa per risolta in rapporto a ciò che appare superficialmente evidente, ci consente forse di esigere che l'argomento non venga senz'altro abbandonato e si ponga invece la domanda se la stessa problematica non possa ripresentarsi secondo una diversa angolatura, capace di guardare più nel profondo con esiti che non sono affatto già scontati in anticipo.

§ 3

Riconsideriamo dunque i termini della nostra discussione precedente. Vi era in essa un presupposto che sembra avere a malapena bisogno di essere formulato e che resta alla base di impostazioni anche molto diverse di proporre il problema. Questo presupposto consisteva nell'assunzione della stessa esistenza dei suoni (ovvero degli intervalli). Ciò su cui si discute è eventualmente se abbia senso o che senso possa avere il parlare di suoni giusti o sbagliati, se vi siano intervalli notevoli, se, tenendo conto della varietà dei sistemi scalari esistenti, sia lecito, o non lo sia affatto, operare tra essi una differenziazione in ordine ad una maggiore o minore aderenza alla natura del suono. Ma il presupposto apparentemente ovvio è che ci siano entità come i suoni *puntualmente* intesi, ovvero, in una formulazione equivalente, che *ci siano* intervalli delimitati da

suoni. È come se fosse a nostra disposizione un'intera costellazione di punti (e di possibili distanze tra punti) e che tutti i problemi siano in realtà riducibili alla questione di quali tra essi debbano assumere validità.

Del resto la nostra discussione ha preso l'avvio proprio dall'accento posto sulla *discretezza*. La nostra stessa terminologia – la metafora del punto, in particolare – attira l'attenzione proprio su una molteplicità discreta, come se ogni decisione dovesse essere presa in rapporto ad essa. Non è difficile tuttavia rendersi conto che questo modo di presentare le cose, mentre può certo essere utile tanto per cominciare, non può portarci oltre una delimitazione preliminare del problema e in realtà fuorvia dal suo centro effettivo. In effetti *l'esistenza stessa dei suoni-oggetti deve essere messa in questione*.

I suoni, le note non ci sono senz'altro e fin dall'inizio. All'inizio c'è soltanto lo spazio sonoro. E il nostro tema fondamentale in rapporto al quale debbono essere nuovamente giocati i termini della nostra discussione non è la molteplicità discreta dei suoni, ma l'unità e la continuità originaria dello spazio sonoro che sta alla sua base.

Naturalmente ci proponiamo di mettere in evidenza a poco a poco il senso e la portata di una simile presa di posizione. E anzitutto merita certo qualche chiarimento l'espressione di «spazio sonoro». Essa può essere impiegata, nell'ambito musicale, in contesti e in sensi diversi nei quali tuttavia è sempre implicata l'idea di una totalità e in connessione più o meno stretta con essa l'idea di una struttura relazionale dalla quale la totalità stessa è attraversata e costituita. La nozione di spazio sonoro sarà inoltre tanto più pregnante quanto più forte è il richiamo all'elemento relazionale, poiché proprio a questo elemento si deve l'interesse della ripresa della metafora dello spazio.

In realtà, l'accezione *più ampia*, ma anche nello stesso tempo meno pregnante, di spazio sonoro comprende *la totalità dei fenomeni uditivi in genere*. La possibile istituzione di

nessi non è qui tuttavia tale da assegnare a qualunque fenomeno uditivo un luogo determinato così da poter entrare in una relazione altrettanto determinata con qualunque altro elemento della totalità. Il mondo dei suoni, nell'accezione lata del termine, è un mondo aperto sia verso l'esterno, quindi indefinito nei suoi confini, sia verso l'interno, quindi fondamentalmente privo di un'articolazione unitaria.

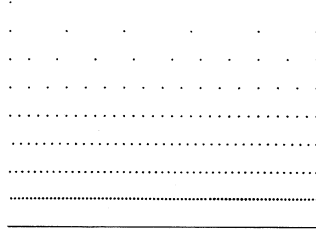
Sappiamo già che le cose stanno diversamente nel caso dei suoni-oggetti. Infatti vi è in rapporto ad essi la possibilità di far valere un criterio di ordinamento. Questa possibilità è connessa anzitutto con la nozione di *intervallo* e con la differenza del *grave* e dell'*acuto*. Ciò significa, come abbiamo già sottolineato, che una qualunque successione di suoni-oggetti può in via di principio essere riordinata scolarmente.

Notiamo ora che dati due suoni *distinti* – e dunque percettivamente caratterizzati dall'essere l'uno più grave e l'altro più acuto – è certo immaginabile e anzi concretamente producibile un percorso sonoro che conduca dall'uno all'altro attraverso suoni intermedi, scolarmente ordinati.

Si consideri allora che cosa accade qualora gli intervalli tra essi vengano progressivamente ridotti: al di là di un certo limite della riduzione, l'intera configurazione percettiva assumerà un aspetto interamente diverso.

Alla *successione scalare puntiforme* subentrerà una *variazione continua delle altezze*, mentre quei suoni che prima erano estremi di un intervallo hanno ormai assunto il carattere di suono iniziale e terminale di un vero e proprio *processo sonoro*.

Più precisamente: il suono iniziale è un suono che comincia a modificarsi e che di modificazione in modificazione si risolve nel suono terminale.



Dai *punti* siamo così passati al *segmento* e potremmo allora cominciare con il dire che la retta a cui questo segmento appartiene è ciò che chiamiamo *spazio sonoro*, in una *seconda accezione*, più ristretta, del termine. Vogliamo esaminare con cura ciò che accade in questo passaggio. Anzitutto è importante portare l'attenzione sul fatto che qui è stata introdotta una vera e propria *nuova nozione di unità sonora* – l'unità costituita dal glissare del suono iniziale fino al suono terminale. La continuità percettiva con la quale qui abbiamo a che fare deve essere intesa come una situazione qualitativamente diversa da una successione di punti – cosicché occorre evitare in particolare di sovrapporre ad essa interpretazioni orientate in senso obbiettivo tendenti a ridurre la differenza tra continuo e discontinuo. Si pensi in proposito all'analogia della linea a cui ci siamo or ora richiamati.

Dal *punto di vista percettivo*, una linea è una configurazione visiva essenzialmente diversa da una successione di punti, anche se questa, vista di lontano, può apparire come una linea – i punti si confondono allora l'uno con l'altro. Ma il problema è che questa confusione non è affatto una confusione *mia*, non sono io che *mi sbaglio*, non compio un errore intellettuale, e nemmeno la mia percezione si sbaglia. Ciò che io vedo è il confondersi dei punti, cosa che mi fa dire: qui non ci sono punti affatto, ciò che vedo è proprio una linea. Allontanando lo sguardo, veniamo posti alla presenza di una formazione nuova che è irriducibile ad una successione di punti, benché vi sia qui obbiettivamente una simile successione e in generale una linea possa essere *pensata* come una successione di punti.

L'analogia con la linea ci è inoltre già servita per illustrare l'idea del *movimento*, e anche questa idea è naturalmente presente in rapporto ai suoni glissanti, ma in un'accezione profondamente diversa dai casi rammentati in precedenza. Abbiamo infatti parlato di *movimento*, in modo che si potrebbe anche ritenere improprio, già per il suono singolo semplicemente perdurante, quindi in un'accezione riguardante la pura *forma temporale*. Inoltre si può parlare di movimento per una sequenza di suoni singoli, così da coinvolgere non solo la pura e semplice forma di sviluppo temporale, ma anche le relazioni tra i suoni appartenenti alla sequenza. In un senso interamente diverso da questi casi già richiamati in precedenza, si può parlare di movimento in rapporto al suono glissante. In esso non dobbiamo senz'altro cogliere la molteplicità di suoni che pure potrebbe esserne estratta, quanto piuttosto un processo di continua modificazione che riguarda il nucleo della sostanza sonora, cosicché potremmo parlare, in opposizione al *suono-oggetto* di *suono-processo*: all'identità imm modificata del suono-oggetto subentra ora il movimento del suono inteso come *alterazione* continua, come *metamorfosi* e *trasmutazione*.

Ora, come abbiamo già anticipato, la nozione del suono come segmento fluente che satura l'intervallo tra suono e suono ci serve anche per operare il passaggio alla nozione di *spazio sonoro*. Tutto ciò che abbiamo detto in rapporto al segmento lo possiamo riferire alla linea a cui esso appartiene, cosicché *anche* e *anzitutto* in rapporto allo spazio sonoro possiamo parlare di una mobilità interna, di un dinamismo interno alla sostanza sonora. In rapporto allo spazio sonoro possiamo anzi proporre formulazioni particolarmente radicali. Possiamo affermare, ad esempio, che i suoni nella loro distinzione e nelle loro differenze, e così gli intervalli intesi come delimitati da suoni puntuali, di tutto ciò si fa *tabula rasa* nello spazio sonoro. Alla molteplicità soppressa dei suoni subentra l'*unità del Suono* stesso come unità del divenire e attraverso il divenire, la sostanza sonora come *sostanza trasmutante*.

Si intravede così una complessa dialettica tra l'unità e la molteplicità, tra l'oggetto e il processo, che rimanda alla contrapposizione e alla relazione tra *continuità* e *discontinuità*. Questo problema, di cui abbiamo già messo in rilievo la portata nell'ambito della questione della temporalità, si ripresenta qui nuovamente come un problema fondamentale di ogni filosofia della musica. Ad esso dovremo dedicare di qui in avanti tutta la nostra attenzione.

§ 4

Si comprende certamente, alla luce di queste considerazioni, l'affermazione dell'apparenza tanto singolare secondo la quale è l'esistenza dei suoni e degli intervalli che deve essere anzitutto messa in questione. Il nostro problema ha infatti un ordine interno e stando ad esso la priorità spetta certamente al continuo piuttosto che al discreto, nonostante il fatto che, per opportunità di carattere espositivo, abbiamo fatto riferimento anzitutto alla molteplicità discreta per operare di qui il passaggio al suono glissante e allo spazio sonoro. Come abbiamo messo in evidenza, quest'ultimo deve essere inteso come movimento del Suono stesso che contiene nelle sue mutazioni la totalità dei suoni (note) in generale possibili, cosicché ogni suono può essere considerato come fissazione puntuale di una fase di questo movimento.

Si noti come a tutta prima l'idea di un flusso continuo che sta alle spalle della molteplicità dei suoni sembri assecondare l'istanza convenzionalistica. All'incauto che ci insegna che ci sono suoni giusti e sbagliati, e dunque anche successioni scalari privilegiate e che istituisce a partire di qui ulteriori differenze, pretendendo che esse siano radicate nel fatto sonoro stesso, potremmo controbattere puntando il dito sullo spazio sonoro.

Vedi forse qui

SPAZIO SONORO

punti o intervalli privilegiati? Nel continuo non c'è questa o quella scala – o meglio: c'è sia questa sia quella, insieme a tutte le altre possibili. Ciò che abbiamo osservato in precedenza, quando abbiamo parlato di *tabula rasa* di tutte le differenze, può ora essere interpretato come se con ciò si volesse anche dire: tutte le differenze sono imposte dall'*esterno*. E se tu chiedi in che modo lo spazio sonoro debba essere suddiviso, allora io ti mostrerò in quanti modi puoi suddividerlo. Una suddivisione *qualunque* può essere *fatta valere* nel tuo linguaggio.

Sappiamo già del resto, dal momento che un motivo analogo era già emerso all'interno della nostra discussione della tematica temporale, che quanto più stretta diventa la nozione della continuità, tanto più si attenuano i momenti di sostegno per un'*articolazione* possibile. Questa stessa parola rimanda ad una connessione di parti, e dunque anche alla loro distinzione e separazione, richiamando l'idea di un corpo che forma un'unità attraverso i propri arti, insieme connessi nei *punti nodali*. Nello spirito delle osservazioni precedenti, si potrebbe sostenere che nella continuità mancano quelle differenze che stanno necessariamente alla base di un'*articolazione*, cosicché solo la posizione, in via di principio, arbitraria, di quelle differenze rende possibile qualcosa come un *discorso musicale*.

L'errore non troppo difficile da mettere in evidenza è qui quello di assumere la continuità come se chiamasse in causa unicamente la perfetta eguaglianza e omogeneità, come se essa non potesse implicare invece anche, come certamente è il nostro caso, la transizione e la differenza di grado.

Ciò che ci apprestiamo a sostenere è che lo spazio sono-

ro, pur essendo indubbiamente una *nozione* prima che un *dato*, presupponendo così elementi di costruzione intellettuale, ha tuttavia il proprio fondamento nei suoni glissanti, e dunque in manifestazioni uditive concrete e che facendo riferimento ad esse è possibile mettere in evidenza alcune sue *caratteristiche notevoli* che smentiscono l'idea di una continuità indifferenziata e informe circoscrivendo invece una *struttura fenomenologica* ben determinata.

Una prima caratteristica notevole è subito a portata di mano e del resto non abbiamo in precedenza potuto fare a meno di accennarvi. In effetti noi abbiamo parlato della differenza del grave e dell'acuto e della possibilità di un ordinamento scalare, possibilità che ha naturalmente le sue radici nella forma *ascendente* o *discendente* del suono glissante. Esso *sale* – dal grave verso l'acuto; e *scende* – dall'acuto verso il grave. Questa caratteristica potrà naturalmente essere estesa all'intero spazio sonoro ed essere dunque indicata come una sua caratteristica strutturale. Potremmo parlare a questo proposito di *progressività* dello spazio sonoro, indicando con ciò ovviamente entrambe le possibili direzioni di movimento.

La rappresentazione dello spazio come una semplice linea orizzontale potrebbe allora essere considerata fuorviante anzitutto per via della sua *orizzontalità*. In essa non si rende conto dello *scendere* e del *salire* e dunque di ciò in cui consiste propriamente, dal punto di vista percettivo, la variazione continua dell'altezza. La considerazione della progressività sembra invece contenere il suggerimento della *verticalità* dello spazio sonoro, intesa non già in un senso astrattamente geometrico, ma proprio nel senso che essa riceve nella spazialità concreta dell'esperienza, nella quale insieme alla verticalità viene subito prospettata la differenza tra il *sopra* e il *sotto*, tra ciò che *sta in alto* e ciò che *sta in basso*. Attraverso il tema della progressività si annuncia così una sorta di geografia dello spazio sonoro, in esso si può sommariamente distinguere una regione media che sta tra una regione inferiore e una superiore.

Naturalmente sappiamo già come potrebbe essere contestata la fondatezza di una simile geografia. Si farà infatti subito notare quanto sia singolare pretendere che la progressività, e quindi differenze come quella del grave e dell'acuto, del sopra e del sotto, e così via, siano *inerenti* allo spazio sonoro quando la nostra stessa terminologia mostra un'inclinazione immaginativa che tradisce l'intervento soggettivo necessario per operare quel determinato conferimento di senso. Possiamo invece supporre fondatamente che l'allievo alle prime armi non possa trarre nulla dal fenomeno uditivo come tale: di tutto ciò sarebbe responsabile proprio il maestro che non solo *mostra* una successione, ma nello stesso tempo *parla* e dice ora «scala», ora «salire» e «scendere», suggerendo in questo modo agganci per associazioni che sempre più andranno rinsaldandosi nella mente dell'allievo al punto da stabilire un modo di intendere il fenomeno uditivo a cui egli non sarà più in grado di sottrarsi. Quelle poche e semplici parole costituiscono breccie in cui irrompe tutta una tradizione.

Una simile osservazione potrà essere eventualmente appoggiata richiamando l'attenzione sulle differenze terminologiche presso le diverse lingue che attesterebbero di per sé, come del resto sembra accadere nelle nostre coppie alto/basso e grave/acuto, modi profondamente diversi di «sentire» il suono.

Dal nostro punto di vista, invece, proprio quella inclinazione metaforica che può fornire il pretesto per uno sviluppo convenzionalistico può diventare una sorta di punto di forza per procedere in direzione opposta. Cosicché non si tratta affatto di attenuarne la portata oppure di tentare in qualche modo di celarla o mascherarla, ma al contrario di attirare l'attenzione su di essa conferendole la massima evidenza: la descrizione non può essere neutra per il fatto che non è neutro il campo su cui essa verte. Nella terminologia il momento immaginativo deve intervenire per rendere conto di una direzione interna di senso.

L'espressione «acuto», ad esempio, potrebbe essere as-

sunta in fin dei conti come una pura espressione tecnica che caratterizza convenzionalmente una certa regione dello spazio sonoro, reprimendo ciò che in essa sembra richiamarsi al carattere specifico dei suoni appartenenti a quella regione. Invece noi non solo mettiamo in evidenza la sua inclinazione metaforica, ma avanziamo anche la pretesa che in essa si manifesti il fenomeno stesso. Più precisamente: che l'espressione appartenga a quell'*area di sensi immaginativamente coerenti* nei quali può manifestarsi una tendenza che appartiene al fenomeno stesso.

Perciò non ha nessuna importanza l'esistenza di fatto di una certa terminologia piuttosto che di un'altra. Ciò che importa è che si possa parlare in rapporto ai suoni «acuti» non solo della loro acuminatazza, ma anche della loro sottigliezza, snellezza, rapidità, e così via, secondo un'apertura e mobilità che si attiene tuttavia alla logica delle sintesi dell'immaginazione. A questa logica appartiene naturalmente anche il fatto che i suoni acuti si trovino *in alto* e non *in basso*, che essi siano sopra e non sotto e che dunque lo spazio sonoro inteso come flusso possa essere caratterizzato come movimento ascendente e discendente. Con tutto ciò non si vuole evidentemente fissare qualcosa di simile ad una pura determinazione oggettiva come se non fosse implicato un ineliminabile elemento di soggettività, quanto piuttosto si vuole segnalare la circostanza che qui quelle immagini *fanno presa*, esse suggeriscono qualcosa, e il suggerimento cadrebbe nel vuoto se non trovasse un solido appiglio nella superficie fenomenologica della cosa stessa.

Sarebbe tuttavia certamente un errore affidarsi alle immagini alla cieca: esse attendono sempre di essere riordinate all'interno di un filtro interpretativo. Si rammenti in proposito ciò che si era detto nel corso della discussione sul problema del timbro. Riconducendo l'elemento timbrico al corpo del suono, dunque in generale all'ambito della materialità, avevamo da un lato messo in ombra la consueta associazione

tra timbro e colore e dall'altro avevamo richiamato l'attenzione sul fatto che proprio chiamando in causa la corposità del suono era possibile rendere conto della presenza di una valenza timbrica anche in rapporto alle altezze. Ma il tema qui dominante della variazione continua delle altezze, della metamorfosi del suono stimola certamente ad una ripresa del richiamo al colore.

In realtà questa relazione tra colori e suoni ha sempre stimolato la speculazione musicale, secondo direzioni comunque ricche di interesse anche là dove sfociavano in pura fantasticheria. Per quel che riguarda il nostro tema attuale, deve essere subito sottolineata l'evidenza con la quale si ripropone qui il problema della *continuità*: un determinato colore sembra proporsi senz'altro come *sfumatura di colore* all'interno di una possibile *sequenza di sfumature*.

Mentre nel caso dei suoni abbiamo a che fare anzitutto con una condizione di discretezza e la priorità del continuo deve in qualche modo essere esplicitamente teorizzata, nel caso del colore invece questa priorità si propone subito con la massima evidenza ed è semmai la puntualità che tende ad apparire come una costruzione teorica. Da questo punto di vista è certamente significativo il fatto che Newton ritenne di poter distinguere nella sequenza continua dello spettro cromatico esattamente sette colori unicamente in quanto guidato dalla norma dei sette suoni della scala che gli era familiare⁹⁹. Ciò che rende interessante questo famoso errore non è solo la forza del pregiudizio di un fondamento assoluto di una successione scalare certamente relativa, ma soprattutto l'assunzione implicita della *discretezza* dei suoni come situazione fondamentale, assunzione che propone subito il falso problema di un *conteggio* del numero dei colori. Il rimando paradigmatico

⁹⁹ Cfr. A. Wellek, «Farbenharmonie und Farbenklavier. Ihre Entstehungsgeschichte im 18. Jahrhundert», *Archiv für die gesamte Psychologie*, 94, 1935, pp. 347-375.

dal suono al colore sembra allora imporsi per il fatto che nel campo del colore abbiamo fin dall'inizio a che fare con *sfumature*, piuttosto che con *punti*. Naturalmente per noi una simile circostanza diventa motivo di riflessione in quanto, inversamente, attira l'attenzione sul problema della continuità dello spazio sonoro: anche nel campo dei suoni abbiamo anzitutto a che fare con *sfumature*. Lo spazio sonoro, così come lo abbiamo inteso, è un *dispiegamento di sfumature sonore*. E in particolare converrà pensare soprattutto alle differenze del chiaro e dello scuro, non solo dunque ad esempi di sequenze cromatiche nelle quali un colore trapassa nell'altro, come il giallo nel rosso attraverso le sfumature di arancione. Proprio una sequenza di sfumature chiaroscurali, nella quale, è appena il caso di notarlo, la chiarezza appartiene all'area di senso dei suoni acuti, così come l'oscurità a quella dei suoni gravi, è particolarmente adatta a illustrare l'idea dello spazio sonoro come variazione continua dell'altezza e ci consente soprattutto di portare in primo piano un'altra *caratteristica notevole* dello spazio sonoro, strettamente connessa con la sua progressività, di cui fin qui tuttavia non si è fatto cenno.

Infatti non è ancora stato esplicitamente notato che il flusso sonoro non può procedere indefinitamente nell'una o nell'altra direzione, cosicché la progressione deve essere considerata come una progressione *chiusa*. Rispetto a questa caratteristica l'elementare rappresentazione lineare dello spazio sonoro – orizzontale o verticale che sia – è del tutto inappropriata dal momento che non è in grado di rendere conto di questa chiusura e anzi suggerisce l'idea della prolungabilità infinita.

Vogliamo cercare di spiegarci meglio. In primo luogo occorre mettere in guardia dal fraintendere la nozione di chiusura con l'esistenza di *soglie di frequenza* che delimitano il *campo dell'udibile*. Al di sopra o al di sotto di queste soglie non si verifica alcun fenomeno uditivo, cosicché possiamo dire che il campo dei fenomeni uditivi è compreso tra valori

frequenziali determinati, e in questo senso è un campo certamente limitato.

Quando parliamo di *chiusura dello spazio sonoro* intendiamo qualcosa di interamente diverso: essa non riguarda il rapporto tra fenomeno uditivo ed evento fisico corrispondente, ma il fenomeno uditivo come tale. La chiusura deve essere intesa allora come chiusura fenomenologica, e dunque avvertita e colta nella percezione come un carattere del flusso sonoro stesso.

Il senso di una simile affermazione, d'altra parte, non è subito chiaro. Dovremmo assumere che il flusso termini in un punto che si manifesta, nell'uno o nell'altra direzione, come un *non plus ultra*? C'è forse un ultimo suono che si annuncia dicendo: io sono l'ultimo e dopo di me nessun altro? Come faccio a sapere, anzi, a udire, che un suono non è solo quello che è, ma anche l'ultimo, o, nella direzione opposta, che non vi è altro suono prima del primo?

In realtà proprio queste domande mostrano che la chiusura come chiusura fenomenologicamente manifesta non può consistere nella percezione di un primo o ultimo suono, ma piuttosto essa chiama in causa *la forma intera dello spazio sonoro*, una sua tendenza interna che è in esso ovunque operante. Infatti la percezione della chiusura fa tutt'uno con la percezione di un movimento che avanza verso un limite superiore e retrocede verso un limite inferiore. Non si tratta dunque di un semplice *sempre più*, ma di un *approssimarsi sempre più ad un non plus ultra*. La chiusura della progressione è un carattere della progressione stessa ed è un carattere percepito in inerente ad essa.

È allora interessante notare come sia appropriata per illustrare la chiusura dello spazio sonoro proprio l'immagine della gradazione chiaroscurale. Nulla può essere più bianco del bianco e più nero del nero; e ogni grigio in una sequenza dall'uno all'altro mostra di essere una fase possibile all'interno di un movimento di approssimazione verso quei limiti invalicabili.

Annotazioni

1. E. Mach, *L'analisi delle sensazioni e il rapporto tra psichico e fisico* (1896) tr. it., Feltrinelli, Milano 1975, p. 245: «La serie dei suoni si trova in un *analogo dello spazio*, in uno spazio ad una dimensione... esso è analogo ad una retta verticale o ad una retta che decorre nel piano mediano dall'avanti all'indietro. Mentre inoltre i colori non sono legati ai punti dello spazio, bensì possono muoversi nello spazio, e perciò noi possiamo distinguere facilmente le sensazioni di spazio dalle sensazioni di colore, la situazione è assai diversa per la sensazione di suono. Una determinata sensazione di suono può presentarsi solo in un punto determinato del menzionato spazio unidimensionale; tale punto dev'essere ogni volta fissato con precisione se la relativa sensazione di suono deve emergere chiaramente... Il fatto che l'ambito delle sensazioni di suono presenti un'analogia con lo spazio... si esprime già inconsciamente nella lingua. Si parla di suoni alti e bassi, non destri e sinistri, anche se i nostri strumenti musicali si adatterebbero meglio alla seconda denominazione».

2. L'idea dell'assimilabilità della differenza di altezza alla chiarezza, e dunque alla differenza del bianco e del nero, è già presente in Brentano (*Untersuchungen zur Sinnespsychologie*, Leipzig 1907, pp. 101 sgg.), che si avvale nello stesso tempo dell'analogia con la saturazione per illustrare l'«identità» dei suoni in intervallo di ottava. Si potrebbe parlare infatti, in analogia con i colori, ad un tempo di differenza di grado di chiarezza e di parità nel grado di saturazione. Révész vede in ciò un'anticipazione del proprio concetto di «qualità sonora» e rammenta una possibile influenza di Mach su Brentano a proposito di questo punto (cfr. G. Révész, *Grundlegung der Tonpsychologie*, Leipzig 1913, p. 38).

Passiamo ora a considerare la ciclicità dello spazio sonoro che rappresenta certamente un'altra caratteristica strutturale di fondamentale importanza. Parlando di ciclicità ci richiamiamo naturalmente al cosiddetto intervallo di «ottava» e ci accingiamo così a riprendere circostanze ben note, prospettandole tuttavia da un punto di vista affatto generale. Per questo formuliamo il problema notando che dato un punto qualunque del continuo – sia A_0 – e procedendo verso la regione acuta (o grave) dopo un certo tratto ci imatteremo in un altro punto – sia A_1 – del quale è possibile dire che esso è lo stesso di A_0 , solo che è più acuto (o più grave).

Di qui si può trarre subito che se, posto un A_0 è posto anche un A_1 , essendo A_0 scelto arbitrariamente nel continuo dei suoni, allora sarà posto anche A_2 , A_3 , e così via sino al limite dello spazio sonoro.

Si noterà subito che non abbiamo potuto fare a meno, in questo nostro primo tentativo di realizzare un resoconto della situazione, di parlare di punti e naturalmente ciò dipende dal fatto che nella considerazione della ciclicità si annuncia un principio di *suddivisione interna* dello spazio sonoro: l'intervallo di ottava rappresenta una possibilità di *segmentazione* che ha fondamento nello spazio sonoro stesso, anzi, potremmo dire che, in quanto appartenente alla sua struttura, e in esso senz'altro operante.

Nella nostra formulazione è anche implicato che un qualunque punto sonoro – sia ad esempio B_0 – compreso tra A_0 e A_1 , sarà presente come B_1 nell'intervallo di ottava $A_1 A_2$, e così in ogni altro.

Ciò ha diverse e importanti conseguenze. In primo luogo siamo tenuti a fissare una distinzione che in precedenza poteva essere trascurata. Come abbiamo mostrato or ora infatti un punto qualunque fissato nel flusso può essere designato da una lettera provvista di indice, dove la lettera sta a

rappresentare il suono stesso considerato indipendentemente dalla sua iterazione ovvero come «ciò che hanno in comune» i suoni iterati, mentre l'indice caratterizza la *differenza* della regione sonora, quindi la differenza dell'altezza. Dunque con A, B, C, ecc. possiamo indicare specie astratte di suoni, a ciascuna delle quali corrisponde una molteplicità di suoni indicizzati. I suoni indicizzati possono essere considerati come esempi di suoni della stessa specie. Come esempio di A possiamo indicare A_1 , oppure, indifferentemente, A_2 , e così via. E mentre in precedenza avevamo parlato di «note» per indicare i suoni-oggetti in genere, ora questo stesso termine potrà essere impiegato, in una *seconda accezione*, per indicare le specie di suoni astrattamente considerate.

Quando dicevamo poco fa che A_1 è lo stesso che A_0 , a parte la differenza dell'altezza, intendevamo dire propriamente che l'uno e l'altro sono *suoni della stessa specie*. La nota, nella seconda accezione del termine, è appunto la stessa.

Un altro termine utilizzato talvolta per caratterizzare la nozione della nota differenziandola con chiarezza dalle altezze è quello di «qualità sonora»¹⁰⁰. Questo termine sembrerebbe particolarmente appropriato in rapporto alla situazione dal momento che esso richiama l'analogia cromatica che sembra proporsi anche sotto questo riguardo con particolare efficacia illustrativa. Alle differenze degli indici potremmo far corrispondere le differenze chiaroscurali, mentre la differenza tra le *specie di suoni* potrebbe essere illustrata dalla differenza cromatica vera e propria: una qualità sonora si distinguerebbe da un'altra così come il rosso dal giallo o il verde dal blu. Mentre in rapporto alla pura considerazione della progressività si poteva parlare di un continuo di grigi, ora, nella considerazione della ciclicità sembra irrompere l'intera varietà delle differenze cromatiche. La vecchia idea della corrispondenza tra note e

¹⁰⁰ Questa terminologia risale a G. Révész (cfr. *Psicologia della musica*, Giunti Barbera, Firenze 1954, p. 54).

colori che abbiamo già avuto occasione di rammentare sembra avere qualche sostegno in alcune significative analogie strutturali.

Il termine di *qualità* sembra inoltre imporsi per il fatto che le variazioni di altezza sono in ogni caso variazioni del più e del meno, dunque in qualche modo caratterizzabili come *quantitative*, cosicché ciò che intendiamo con specie di suoni sembra contrapporsi a esse come l'elemento puramente qualitativo.

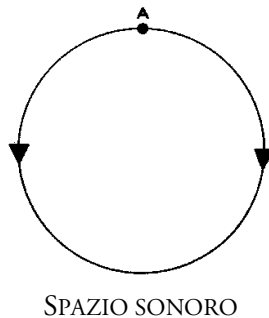
Sulla base della ciclicità, si può affermare che un qualunque segmento delimitato da suoni che si trovano in intervallo di ottava può essere considerato come *segmento rappresentativo* dell'intero spazio sonoro e di conseguenza lo stesso intervallo di ottava può essere definito come quel segmento dello spazio sonoro che lo rappresenta. Questa circostanza può essere illustrata dicendo che tutte le note («qualità sonore») di cui consta lo spazio sonoro trovano esemplificazione in quel segmento. O anche: lo spazio sonoro non contiene un numero maggiore o minore di note di quanto ne contenga il suo segmento rappresentativo. Per questo motivo all'intervallo di ottava è senza dubbio lecito applicare la nozione di *spazio sonoro* in una nuova accezione, nozione che è per noi la *terza*.

Va da sé che l'esistenza di un segmento dello spazio sonoro che è il suo segmento rappresentativo può essere considerata come una formulazione equivalente della sua struttura ciclica. Notiamo in margine che è possibile parlare di un *centro dello spazio sonoro* (in quest'ultima accezione), in quanto si dà all'interno dell'ottava un punto che è equidistante dagli estremi che la delimitano.

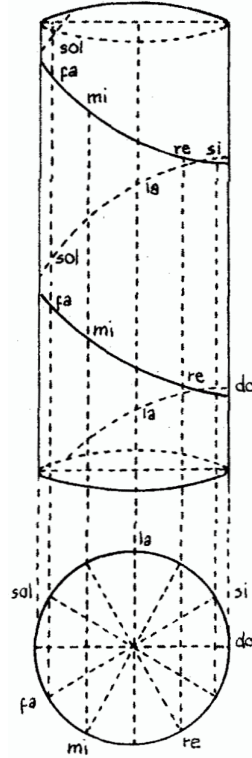
Ciò che poteva inizialmente apparire come una condizione relativamente priva di complicazioni, si dimostra invece particolarmente complessa da descrivere. L'andamento progressivo che si manifesta nella variazione di altezza deve essere colto insieme all'andamento ciclico, dal quale può solo astrattamente essere separato. Ciò significa che viene percepita non

la mera «identità» degli estremi del segmento rappresentativo in una sorta di effettivo confronto di punto contro punto, ma il procedere del movimento verso una fine che «coincide» con il suo inizio – questo approssimarsi alla fine che è anche un ritorno all'inizio appartiene al senso della situazione percettiva, così come la percezione della progressione o della sua chiusura come tendenza ad un *non plus ultra*. Del resto, tenendo conto di tutto ciò possiamo formulare una condizione di chiusura, in un nuovo senso, anche in rapporto allo spazio sonoro in questa terza accezione.

Perciò una linea chiusa, sulla quale si potrà contrassegnare un punto come inizio e fine



può fornire una rappresentazione dell'andamento del segmento rappresentativo quando si prescinde dalla progressività. In essa si vuole portare l'attenzione soprattutto sulla «curvatura» dello spazio sonoro che annuncia il ritorno dell'identico. Volendo includere insieme al momento ciclico anche quello progressivo (senza per altro dare una rappresentazione della chiusura della progressione), otterremo allora piuttosto, come nella rappresentazione proposta da Révész



SPAZIO SONORO
(secondo Révész)

una linea spiraleforme che si eleva nella terza dimensione. Ogni punto sulla spirale è proiezione dei punti della circonferenza del cerchio che vale ora come rappresentazione della totalità chiusa delle «qualità sonore» come tali, astrattamente considerate come indipendenti da qualunque riferimento alle altezze¹⁰¹. In questa rappresentazione appare anche con evidenza che il punto in cui la progressione modifica il proprio andamento coincide con il centro dello spazio sonoro.

¹⁰¹ G. Révész, op. cit., p. 67.

Annotazioni

1. In realtà la figura proposta da Révész per lo spazio sonoro ha un importante precedente in M.W. Drobisch che argomenta intorno ad essa in «Über musikalische Tonbestimmung und Temperatur», in *Abhandlungen der math. phys. Classe der Kön. Sachs. Gesellschaft*, Leipzig 1855 (debbo questa segnalazione a R. Casati).

2. L'impiego dominante del termine «spazio» in questo capitolo non arriva ad abbracciare lo spazio inteso concretamente come ambiente in cui la musica risuona, e dunque in esso non si parla dell'ampia problematica che a quella nozione è connessa e che ha suscitato grande interesse in particolare nella musica novecentesca. Significativi contributi sull'argomento sono stati proposti da D. Carpitella, A. Tamba, E. Fubini, H.W. Heister, A. Negri, J. Kondo, G. Manzoni, A. Melchiorre, F. Fabbri, L. Pestalozza durante il seminario di studio del XXI Festival Pontino di Musica tenuto a S. Felice Circeo nei giorni 13-14 giugno 1985, i cui atti sono stati raccolti e pubblicati da R. Pozzi con introduzione di L. Pestalozza con il titolo *La musica e il suo spazio*, Quaderni di Musica/Realtà, Unicopli, Milano 1987. La varietà degli argomenti trattati mostra che il tema può essere affrontato da una grande molteplicità di punti di vista e ciò determina del resto una certa difficoltà nella sua delineazione teorica. In questione sono qui certamente anzitutto i luoghi in cui la musica viene di volta in volta eseguita – il teatro greco, la chiesa, la corte, il teatro d'opera, la sala da concerto, ecc. – quindi la spazialità reale, architettonicamente delimitata, con l'intero ambito di questioni attinenti l'«ottimizzazione» della ricezione del suono che impongono decisioni sulla forma dello spazio, sulla localizzazione in esso delle fonti sonore, sulla disposizione degli ascoltatori, e l'eventuale ricorso ad artifici tecnici tendenti a eliminare o a ridurre effetti acustici indesiderabili, ecc. Occorre notare che se la spazialità fosse considerata esclusivamente da questo punto di vista, essa riguarderebbe soltanto la contingenza del suono, il fatto che esso risuona in ambienti determinati, con i loro pregi e difetti acustici – riguarderebbe dunque il suo accadere empirico, di cui ci si potrebbe relativamente disinteressare assumendo semplicemente che l'ese-

cuzione debba essere compiuta in ogni caso in luoghi «idonei» e in condizioni acusticamente «ottimali». Di fatto l'attenzione esclusiva alla temporalità può talvolta rappresentare un indizio che segnala la messa al margine proprio del fatto che il suono è un evento empirico-reale e in forza di ciò esso entra in relazione con lo spazio. Considerazioni sulla provenienza e sulla diffusione del suono fanno parte della fenomenologia del suono in genere; e d'altro lato, gli stessi problemi di «ottimizzazione» hanno un versante fisico-oggettivo, ma anche un versante culturale-soggettivo e quest'ultimo ha una funzione tutt'altro che marginale nella determinazione di ciò che si deve intendere di volta in volta con «ottimizzazione» della ricezione sonora.

La questione della spazialità nella musica si propone allora come una questione interna al fenomeno musicale e alla sua portata simbolico-espressiva ed a questo punto lo spazio comincia con il diventare materiale della musica, come si esprime G. Manzoni nel saggio «Lo spazio come materiale della musica», in *op. cit.*, pp. 80 sgg. Ma vi sono naturalmente molti modi in cui ciò può accadere: ad esempio, mantenendo la presa sulla spazialità reale, come nella fantasia della città che suona, di cui si parla nel saggio di Manzoni; oppure ponendo il problema in termini di effetti spaziali interni al fenomeno sonoro, e in tal caso la spazialità reale potrà certamente essere «messa tra parentesi». Dopo l'avvento della stereofonia e prima ancora della radiofonia (con i suoi bisogni di manifestazione dell'elemento spaziale) che hanno agito da stimolo in rapporto a questa direzione della ricerca musicale – come sottolinea molto giustamente F. Fabbri nel saggio «Il mezzo elettroacustico, lo spazio musicale, la popular music», in *op. cit.*, pp. 96 sgg. – non può certo destare sorpresa l'affermazione secondo cui il sussistere di uno spazio reale non è affatto una condizione per il prodursi di un effetto spaziale – anche se è diffuso l'equivoco che un'apparecchiatura stereofonica non faccia altro che «imitare» il risuonare della musica nello spazio. Di fatto essa fa qualcosa di diverso, e cioè fa apparire l'elemento spaziale nel fenomeno sonoro e lo fa apparire in un modo che non è per nulla garantito dal puro accadere empirico-spaziale del suono. Il presupposto non sempre abbastanza esplicito nelle discussioni sull'argomento è che l'effetto che annuncia la spazialità all'interno del

puro fenomeno sonoro riguarda fundamentalmente la profondità e le manifestazioni ad essa connesse. Ciò corrisponde del resto al fatto che la profondità è la dimensione costitutiva fondamentale della spazialità. L'esperienza dello spazio è soprattutto esperienza del «vuoto» e del «profondo». Cosicché il problema della stereofonia è quello di fare avvertire questa profondità nello stesso fenomeno sonoro, e in questo senso sarebbe forse più giusto dire che in essa si avverte lo spazio nel suono, piuttosto che il suono nello spazio. Si tratta di un problema che va chiaramente oltre una tematica della spazialità nella musica che comincia a delinearasi a partire dall'impiego di metafore spaziali oppure dal reperimento di analogie strutturali tra forme spaziali e forme musicali (cfr. A. Melchiorre, «Lo spazio come forma e materia della musica», in *op. cit.*, pp. 88 sgg.), anche se non è sempre facile tracciare tra questi diversi ambiti della questione una chiara linea di demarcazione. Nella nozione di Varèse di *proiezione del suono* si propone l'idea di un movimento del suono inteso come un movimento vero e proprio del suono nello spazio profondo – un'idea che richiede che il suono venga concretizzato e prospettato come un corpo, come una massa capace di spostarsi attraverso lo spazio, in un senso che non può essere banalmente ridotto allo spostamento effettivo della fonte sonora, anche se un simile movimento reale può forse essere annoverato tra i mezzi per conseguire quell'effetto fenomenologico. Così Varèse stesso rammenta che l'uso di sirene in *Ionisation* e *Amérique* ha in particolare la funzione di manifestare questo movimento attraverso lo spazio (*Il suono organizzato*, Edizioni Unicopli-Ricordi, Milano 1985, p. 151), alludendo ad una concezione della musica come «qualcosa di spaziale, come un insieme di corpi di suoni» proiettati nello spazio (*ivi*, p. 154), anche se «si trattava ancora di un trompe-l'oeil, di un'illusione uditiva, per così dire, e non di qualcosa di letteralmente vero» (*ivi*, p. 152). Vorrei infine richiamare l'attenzione sul saggio di A. Tambra, «Spazio teatrale e spazio psicologico nel teatro Nô», in *op. cit.*, pp. 23 sgg., nel quale il peculiare impiego della voce nel teatro Nô viene ricollegato alla estetica dello Yûgen. Con particolari tecniche vocali si cerca di ottenere «timbri oscurati e gravi, che danno una sensazione di vastità, di profondità, di calma e di mistero». Analogamente, la maschera assolve lo scopo di rendere «la voce più gra-

ve, profonda e misteriosa all'ascolto». Si può certamente parlare anche in questo caso di un effetto spaziale nell'accezione in cui ne abbiamo parlato in precedenza, un effetto che è apertamente subordinato ad un intento espressivo, come è segnalato appunto dai legami con l'estetica dello Yûgen, dove *Yû* significa «un vasto spazio, incommensurabile, profondo e misterioso» e *Gen* significa «cupo e profondo».

3. Nel saggio di P. Boulez, «Tecnica musicale», in *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979, pp. 30 sgg., che deve essere letto come un manifesto del serialismo integrale, più che come un testo rivolto alla rifondazione della teoria musicale (problema che peraltro esso contiene), lo spazio viene in questione sia come ambiente del suono sia come sistema di relazioni astrattamente considerato. Può tuttavia sembrare singolare che non si ritenga né necessario né opportuno dedicare qualche parola per fissare la differenza, ma ciò dipende certamente dal fatto che, secondo lo spirito dello strutturalismo logicizzante che caratterizza questo saggio, si dovrebbe mirare proprio al superamento di questa differenza, riconducendo (più o meno forzosamente) situazioni percettive implicanti in varie forme lo spazio reale (rapporto locale tra ascoltatore e fonte sonora, pluralità delle fonti e loro dislocazione, effetti di mobilità del suono da un punto all'altro dello spazio circostante, ecc.) sotto concetti vuoti e applicabili come tali a ogni altra dimensione del suono. Si approfitta così, seguendo una metodologia ovunque messa in opera, di ogni possibile riferimento analogico, non già allo scopo di ottenere approfondimenti descrittivi, ma a quello di operare generalizzazioni e subordinazioni concettuali.

All'interno di un simile punto di vista che sembra ricercare proprio in un fondamento concettuale comune la legittimazione dell'impiego della spazialità come parametro musicale, è naturale che si tema un impiego «aneddotico» o «decorativo» della dimensione spaziale – «non per nulla si citano sempre come antenati Berlioz e i veneziani, cioè il compositore più esteriore e quelli più decorativi» (p. 64) – un impiego che minaccerebbe di distogliere l'attenzione che deve essere interamente assorbita dalle «strutture stesse» (p. 66). In particolare, a proposito degli effetti di movimento sonoro ottenuti ricorrendo alla mobilità delle fonti, degli

esecutori, ecc. si sottolinea il rischio di una «teatralizzazione» priva di scopo, che sarebbe giustificata solo là dove vi sia un teatro capace di operare un'integrazione effettiva tra gesto, parola e suono, come nel caso del teatro Nô che «ci fornisce di questa concezione un'ammirevole forma tradizionale» (*ivi*).

Per ciò che riguarda lo spazio sonoro definito in rapporto al sistema delle altezze («spazio delle frequenze»), assume particolare rilievo la distinzione tra continuità e discontinuità. Ma la continuità di cui qui si parla non solo non è presentata dal «percorso continuo effettuato da un punto ad un altro dello spazio» (p. 83) – e si intendono qui i movimenti sonori apparenti nello spazio-ambiente, i «glissandi dello spazio» secondo un'espressione precedentemente impiegata (p. 64) – ma nemmeno, a quanto sembra, dalla variazione continua delle altezze come un fenomeno sonoro che può essere concretamente esibito. Viene invece ribadito l'interesse verso una nozione astratta di continuità, alla quale il fenomeno sonoro concreto deve essere subordinato. Del resto, in questo ordine di considerazioni la nozione fondamentale diventa quella di *taglio*, e in essa l'allusione alla concezione matematica del continuo diventa esplicita. «Il continuum si manifesta con la possibilità di tagliare lo spazio secondo certe leggi; la dialettica tra continuo e discontinuo passa dunque attraverso la nozione di taglio; arriverei perfino a dire che il continuum è questa possibilità stessa perché contiene insieme il continuo e il discontinuo: il taglio, se si vuole cambia il continuum di segno» (p. 83).

Che si sia qui prevalentemente interessati all'idea astratta di continuità è confermato dalla nozione di *spazio liscio*, espressione con la quale si intende non già il continuo stesso (come forse il termine potrebbe suggerire), ma una selezione irregolare di punti su di esso, cosicché questi debbono essere concepiti come singolarità emergenti da uno sfondo indifferenziato. La continuità viene così posta in modo indiretto e proprio attraverso un esempio di discontinuità. In opposizione allo *spazio liscio*, si propone di parlare di *spazio striato* quando si sia in presenza di suddivisioni regolari (temperate, nell'accezione generale del termine). Come abbiamo già osservato (Cap. II, par. 7, Annotazione 1) questa distinzione assume un qualche interesse nella sua trasposizione al problema temporale.

Rammentiamo quali erano i termini del nostro problema iniziale: il fatto stesso di prendere le mosse dallo spazio sonoro sembrava subito mettere in questione i suoni come entità obiettivamente sussistenti, suggerendo invece che il passaggio dal continuo al discreto dovesse essere concepito come conseguenza di una selezione di punti del continuo effettuata in via di principio in modo arbitrario. La domanda che chiede *quanti* suoni ci sono e *quali* appare perciò subito come una domanda mal posta. Ma questo primo avvio del problema riceveva un nuovo orientamento nell'elaborazione dell'idea che il continuo sonoro non sia affatto da intendere come una totalità indifferenziata, ma che esso abbia una struttura fenomenologica di cui abbiamo cominciato con il dare una sommaria delineazione. Da questa elaborazione è lecito attendersi che lo stesso problema generale del passaggio dal continuo al discreto, che rappresenta in ogni caso il problema centrale di questa nostra discussione, si presenti in una forma più complessa di quanto potesse sembrare inizialmente.

La possibilità della segmentazione in ottave dello spazio sonoro, benché abbia cominciato con il mostrare la presenza di un fondamentale principio di suddivisione *intrinseca*, non sembra tuttavia avere spostato significativamente i termini della questione. Possediamo forse dei criteri per decidere quante note debbano essere individuate in un segmento rappresentativo dello spazio sonoro ed a quale distanza si debbano trovare l'una dall'altra? Sembra invece che si possano ripetere qui le stesse considerazioni critiche, volte in senso convenzionalistico, che erano già state proposte in precedenza quando avevamo rammentato la molteplicità dei sistemi scalari come una circostanza di fatto che sembrava trovare nel continuo sonoro un'immediata legittimazione di principio.

L'intero problema può tuttavia essere ora sottoposto ad un esame più accurato.

Vi è intanto certamente un modo di delimitare la questione che rende sensato affermare che il *numero dei suoni* compresi all'interno del segmento è *determinato* e così anche è sensata la domanda che chiede quale sia questo numero.

Si tratta semplicemente del fatto che, essendo in questione un flusso di variazioni continue, vi è un limite al di sotto del quale la variazione non viene avvertita. Il segmento può così essere «analizzato» in punti distinti e il loro numero è determinato dalla *minima differenza percepibile*.

La domanda intorno al numero dei suoni diventa allora una domanda tendente ad accertare la capacità psicologica di differenziazione percettiva, e ad essa si potrà rispondere ricorrendo ad una sperimentazione adeguata.

Tuttavia, già il fatto che ci troviamo alla presenza di una questione di fenomenologia empirica, e quindi in ultima analisi di *psicologia della percezione*, ci avverte che muovendoci in questa direzione rischiamo di rimetterci il senso stesso del nostro problema. Soprattutto la questione della differenza tra suono e suono, e dunque di ciò che deve valere come lo stesso suono, viene già deciso secondo un criterio troppo elementare che nasconde e confonde l'aspetto realmente rilevante dal punto di vista puramente fenomenologico e, di conseguenza, vorrei quasi dire, dal punto di vista musicale.

Vogliamo del resto metterci anzitutto da quest'ultimo punto di vista. Accanto alle note vere e proprie, con il loro nome, si ammette la possibilità di «alterazioni», intendendosi con ciò, nella terminologia usuale, la possibilità di spostamenti abbastanza piccoli della nota verso il grave o verso l'acuto. Una nota può, come anche si dice, essere *bemollizzata* o *diesizzata*, vale a dire che essa può essere abbassata o elevata di un semitono, *pur restando la stessa*: il nome, di conseguenza, rimane invariato.

È opportuno sottolineare che, a parte le peculiarità terminologiche e così anche i modi di integrazione di questa possibilità all'interno del sistema musicale europeo, si tratta di

un problema che non è affatto specificamente legato ad esso e che si ritrova ovunque, facendo parte integrante della problematica delle strutture scalari in genere. In rapporto ad esse, dobbiamo sempre distinguere tra note principali ed eventuali loro possibili *alterazioni*, che non sono quindi da porre nel novero delle note *vere e proprie*. Il fatto che nella vecchia terminologia si parlasse in rapporto ai segni delle note alterate di *accidenti* ha probabilmente il senso di una sottolineatura dell'inessenzialità dei suoni corrispondenti e della loro dipendenza dalle note «principali» che possono eventualmente essere sottoposte ad alterazione.

Ma a ben pensarci, qui tutto sembra contravvenire un'effettiva coerenza e ordine concettuale. In primo luogo si pretende di proporre un'ulteriore regola per l'uso della parola «lo stesso» che non riguarda affatto la «coincidenza» dei suoni che si trovano in intervallo di ottava, ma che si applica proprio nei casi in cui parliamo comunque di un'alterazione, e dunque di una diversificazione. Sembra allora il caso di chiedersi se non sia più corretto, almeno all'interno di una trattazione che avanza la pretesa di muoversi su un terreno generale, considerare ogni suono di pari dignità, ed attribuire pertanto a ciascuno – ad esempio, a ciascuno dei dodici semitoni della scala temperata – un *nome distinto*. Il parlare di alterazione sarebbe dunque una pura consuetudine terminologica, essa sì accidentale, e cioè sprovvista di una qualche giustificazione e persino ampiamente sospetta di illogicità, ferma restando naturalmente la possibilità di operare differenziazioni di dignità tra i suoni sul terreno della loro elaborazione «linguistica».

Del resto proprio la questione della suddivisione secondo il criterio della minima differenza percepibile sembra insegnare proprio questo. In essa non si parla di alterazioni e dunque nemmeno di una possibile distinzione tra note principali e note secondarie. Alla luce di quel criterio una simile distinzione non può avere alcun sostegno nello spazio sonoro.

Abbiamo qui un esempio particolarmente significativo

del rischio che si corre nel fare valere modelli argomentativi e criteri logico-concettuali assunti acriticamente senza tener conto della problematica effettiva in discussione. Non vi è bisogno infatti di rammentare che la parola *alterazione* è stata da noi impiegata (cfr. § 3) non già per caratterizzare una circostanza specificamente musicale, non dunque come una parola che farebbe semplicemente parte della terminologia tecnica o addirittura di una terminologia applicabile solo a qualche particolare sistema musicale e di cui si possa dare solo una giustificazione storica, ma per caratterizzare il senso dello spazio sonoro come movimento fluente, come continua trasmutazione e metamorfosi. Con quella parola dunque noi intendevamo cogliere un'effettiva realtà fenomenologica ed è certamente questa realtà che sta alla base del problema che noi abbiamo ora prospettato.

Tenendo conto di ciò, l'intera questione riceve un nuovo impulso. In primo luogo, appare subito chiaro che ciò che deve valere come lo stesso suono o come un altro, da esso semplicemente distinto, non è una circostanza affatto ovvia e che concepire il suono singolo, nella molteplicità dei suoni, come un'oggettività puntuale e identica coglie un aspetto del problema, ma non lo esaurisce. Ad una considerazione *statica* deve infatti subentrare una considerazione *dinamica* non appena, attenuandosi la distanza tra i suoni, *si fa sentire la tensione unitaria del continuo*.

Di qui l'importanza della *distinzione tra grande e piccolo intervallo*, un'importanza che può essere colta solo se ci si installa all'interno di un atteggiamento rivolto al lato soggettivo, piuttosto che alla pura determinazione oggettiva.

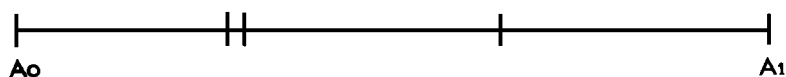
Quale differenza, si potrebbe chiedere, può mai intercorrere tra un grande e un piccolo intervallo tranne il fatto che l'uno è grande e l'altro è piccolo? Questa logica considerazione, proiettata senz'altro sul piano percettivo, potrebbe subito insegnarci che *percepire* un piccolo intervallo è la stessa cosa che percepirne uno grande, tranne il fatto che esso è pic-

colo. Questo insegnamento è invece smentito dalla manifestazione percettiva, che mostra come sia qui in questione il problema stesso della molteplicità e della differenza, dell'identità e dell'unità dei suoni. Ciò che viene percepito infatti non è solo la maggiore o minore grandezza dell'intervallo: nel caso del piccolo intervallo, poiché vi è un'approssimazione alle condizioni del continuo, in luogo di percepire due suoni semplicemente distinti, si avrà una specifica *percezione di alterazione*, come se il suono precedentemente udito si dilatasse o si contraesse pur mantenendosi nella sua «identità»: mentre un intervallo abbastanza grande è necessario affinché si dia effettivamente un *altro* suono.

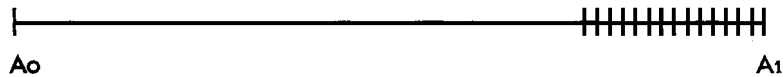
Sulla base di queste considerazioni possiamo formulare una regola fenomenologica che riguarda proprio il problema della suddivisione dello spazio sonoro e quindi il numero dei suoni e la grandezza degli intervalli. Essa stabilisce che per intervalli abbastanza piccoli in luogo della distinzione e della differenziazione subentra l'*effetto di alterazione*. Di conseguenza all'interno del segmento rappresentativo la suddivisione non può essere troppo fine e dunque il numero delle note non può essere troppo grande.

L'interesse di una simile regola non viene certo meno per il fatto che essa deve essere lasciata nell'indeterminatezza nella quale l'abbiamo formulata. Il nostro scopo non è infatti per nulla quello di proporre una sorta di deduzione delle strutture scalari. Piuttosto si tratta di mostrare, intanto, che una qualunque suddivisione *arbitraria* dello spazio sonoro soggiace a quella regola la quale decide per la sua parte sul risultato.

Sulla base di ciò possiamo affermare, ad esempio, che nell'intervallo



dobbiamo contare, tra i due estremi in ottava, due note, e non tre, così come nell'intervallo



una soltanto.

Considerazioni come queste mostrano almeno in quale direzione possa essere sviluppata una critica di una posizione puramente convenzionalistica – una critica che per altro non pretende affatto di appoggiarsi su giustificazioni naturalistiche. Ma certamente il motivo polemico è nettamente superato dall'evidenza con la quale si mostrano, lungo il percorso che abbiamo seguito, *le radici del problema musicale del cromatismo*.

Le esposizioni scolastiche di teoria musicale, impegnate come sono a fornire informazioni ed a circoscrivere le loro problematiche strettamente all'interno della musica stessa, non concedono nemmeno al lettore più attento di sospettare che qui è in gioco il rapporto con il tema della continuità. Differenze come quelle tra l'ordine diatonico e l'ordine cromatico vengono subito proposte sulla base di modelli particolari, con riferimento stretto a linguaggi determinati, senza nemmeno tentare di cogliere il *fondamento generale* che è in grado di gettare una luce immediata sul loro senso di principio.

La parola *cromatismo* naturalmente ha per noi un senso che va oltre la sua eventuale elucidazione tecnica. Essa richiama proprio la sfera del colore, ma non in un'accezione generica, o in modo impressionistico, come se si alludesse a non so quale sentimento di coloritura del suono.

Nella considerazione del piccolo intervallo – nell'alterazione cromatica, come ora possiamo dire – è in questione la differenza tra ciò che è un suono e ciò che è invece soltanto la

sfumatura di un suono: differenza che poggia a sua volta sulla relazione e sulla tensione tra continuità e discretezza.

Annotazione

È significativa, anche in rapporto al nostro discorso, la resistenza di Schönberg all'impiego del termine di *alterazione*, così come viene dichiarata, ad esempio, nel *Manuale di armonia*, Il Saggiatore, Milano 1963, vol. II, p. 441: «La parola *alterare*, derivando dal latino *alter* (= altro) può essere intesa nel senso di modificare (*verändern*); è meglio però supporre che alterare significhi prendere un altro suono, che non quello proprio della scala; e questo ci fa pensare alla sostituzione dei modi maggiore e minore con la scala cromatica di cui si è già parlato» (cfr. anche vol. I, p. 125). Ciò è conforme e conseguente al richiamo alla scala cromatica soltanto in quanto essa presenta lo spazio sonoro disponibile nella sua totalità, indipendentemente da qualunque gerarchizzazione. Perciò è più opportuno, secondo Schönberg, intendere l'alterazione come passaggio ad una nota effettivamente altra, piuttosto che come modificazione di un suono: ciò significa la stessa cosa che *prendere le distanze dal cromatismo come approssimazione alla continuità, accentuando invece il tema della discretezza*.

§ 7

Ci avviamo ora, sviluppando e approfondendo il quadro del nostro problema, ad un esame della distinzione tra *consonanza* e *dissonanza*. Come in precedenza i nostri interessi sono strettamente filosofici: il nostro esame vorrebbe essere un tentativo di indicare i termini di uno *studio filosofico* di quella distinzione – questo aspetto deve ora essere particolarmente sottolineato perché, più che in precedenza, corriamo il rischio di essere fraintesi, prima ancora che nei risultati, nei nostri stessi intenti. Si tratta infatti di non perdere di vista il fatto che non abbiamo di mira l'acquisizione di conoscenze effetti-

vamente nuove, ma che le nostre sono propriamente *discussioni sulla tenuta dei concetti* e quindi, ora in particolare, sulla consistenza o inconsistenza della distinzione tra consonanza e dissonanza, sul modo di intenderla, soprattutto sulla posizione che essa deve o può assumere all'interno del quadro teorico che stiamo delineando.

Naturalmente non è il caso di insistere più di tanto su che ne è di questa distinzione dal punto di vista musicale, e più precisamente alla luce degli sviluppi della musica novecentesca. Alla centralità della consonanza che in varie forme ha dominato l'intera tradizione musicale europea e alla posizione subordinata della dissonanza, sono subentrate teorizzazioni e pratiche musicali tendenti ad una radicale messa in questione di questi rapporti. Ed è ben noto anche come questo non sia stato altro che il primo passo di una critica della tradizione di proporzioni molto più ampie.

In rapporto a tutto ciò, a noi basta attirare l'attenzione sul fatto che l'andamento del dibattito ha suggerito fin dall'inizio e poi sempre più ribadito fino al limite del luogo comune, la natura eminentemente linguistica della distinzione, portando ulteriori elementi ad un punto di vista relativistico e convenzionalistico.

Ciò significa, come ormai sappiamo, dal momento che qui si rinnova un impianto che ci è ben noto, sottolineare l'inconsistenza della distinzione ovvero asserire che essa può diventare consistente solo all'interno di una sintassi che la renda tale. Naturalmente anche su questo punto noi intendiamo invece ribadire e consolidare le nostre tesi; o forse dovremmo dire più correttamente: tutta l'impostazione di cui abbiamo cominciato a intravedere i lineamenti si dimostrerebbe profondamente inadeguata se non riuscisse a venire a capo di questa distinzione, naturalmente sul terreno problematico che è stato proposto fin dall'inizio: la varietà delle possibilità linguistiche si misura sempre con le possibilità latenti nel materiale fenomenologico. Detto in altro modo: la conso-

nanza e la dissonanza, prima ancora di essere problemi per un linguaggio musicale, prima ancora dunque di entrare all'interno di una dialettica dell'espressione, sono una faccenda interna dello spazio sonoro e della sua fenomenologia.

Tuttavia, che cosa questo propriamente significhi può risultare chiaro solo al termine di un percorso che deve invece cominciare con il circoscrivere i termini del problema mettendo in evidenza i punti che possono essere fonti di difficoltà e di oscurità.

Anzitutto converrà richiamare l'attenzione sulla *grammatica corrente di questi termini*.

Consonanza e dissonanza indicano una *relazione* tra suoni: precisamente, questi termini vengono applicati anzitutto ad una coppia di suoni, cosicché si dirà che un dato suono (nota) è consonante o dissonante rispetto ad un altro. Naturalmente si parlerà anche, in modo relativo, di intervalli consonanti e dissonanti. In generale, nell'impiego di questi termini, si pensa a situazioni esemplificative nelle quali i suoni vengono fatti risuonare *simultaneamente* e si tende allora a caratterizzare come consonante o dissonante l'accordo che ne risulta. Se l'accordo è composto di più note, verrà detto dissonante se contiene almeno un intervallo dissonante. Per questo il rapporto tra due suoni può essere considerato non solo come caso elementare ma anche fondamentale per la giustificazione della distinzione o più semplicemente per l'impianto di una discussione intorno ad essa.

È forse anche il caso di notare che il richiamo all'ordine della simultaneità sembra necessario per sottolineare che con consonanza e dissonanza si intende un *effetto sonoro caratteristico* – nel primo caso di armoniosa confluenza dei suoni, nel secondo di urto e di conflitto.

Come casi speciali di consonanze potranno essere citati l'*unisono* e la *consonanza di ottava*. Nel primo caso sembra ovvio che si possa parlare del consuonare di un suono con se stesso, e il secondo si discosta di poco dall'unisono dal mo-

mento che il sussistere di un rapporto di consonanza di ottava può essere considerato come una condizione definitoria per la posizione dell'identità «specifica», cioè dell'identità della «qualità sonora». La nozione di consonanza come consonanza di ottava era dunque tacitamente presupposta nelle nostre considerazioni precedenti.

Della consonanza di ottava si tende inoltre a parlare come caso di massima consonanza dopo l'unisono, e si innesta a questo punto, spesso senza che nemmeno venga avvertito il mutamento concettuale implicato, un'inclinazione a considerare consonanza e dissonanza come nozioni che ammettono differenze del più o del meno. Si affaccia così l'idea di una *gradualità* e che dunque le consonanze o le dissonanze non si trovino tutte sullo stesso piano, ma che abbia senso dire, non soltanto «questo intervallo è consonante», ma anche: «questo intervallo è meno consonante di quest'altro». La distinzione tra consonanza e dissonanza diventa così relativa, ammette una gradualità e dunque la possibilità di un ordinamento scalare.

Al problema puramente classificatorio di porre da un lato le consonanze, dall'altro le dissonanze, subentra il problema di istituire la serie il cui principio di ordinamento sia rappresentato dalla relazione «più consonante» («meno dissonante»).

Poiché ci stiamo riferendo alla grammatica corrente della parola, altrettanto correnti potranno essere gli esempi: così si potrà dire, non solo «l'intervallo di quinta è consonante» oppure «l'intervallo di settima è dissonante», ma anche «l'intervallo di terza maggiore è meno consonante dell'intervallo di quinta» oppure «la terza maggiore nel sistema temperato è meno consonante della terza maggiore nel sistema zarliniano». È possibile infine che nella manualistica corrente si avverta, in particolare proprio in rapporto al problema delle differenze nel grado di consonanza, di non ricercare un autentico fondamento obbiettivo, dal momento che intervengo-

no in modo determinante in queste valutazioni considerazioni che chiamano in causa l'educazione dell'orecchio e dunque in ultima analisi l'assuefazione a determinati stilemi compositivi. Nessuna documentazione sembra infatti più a portata di mano di quella che mostra, in rapporto al problema dei gradi di consonanza, valutazioni differenti e nello stesso tempo una difficoltà di principio a decidere a che cosa propriamente queste valutazioni dovrebbero essere ancorate. Accentuando anche di poco questa direzione di discorso si potrà pervenire a sottolineare la vaghezza intrinseca non solo delle «scale di consonanze», ma anche della distinzione stessa: tanto più essa sembra perdersi nella nebbia, al di là dei casi estremi e più evidenti, quanto più si pretende di isolarne la problematica rispetto alle decisioni effettuate sul piano linguistico.

Ma naturalmente la discussione può cominciare ancora prima: la nostra sommaria esposizione sull'impiego dei termini avrebbe potuto essere interrotta in più di un punto da richieste di precisazioni, dubbi, perplessità, obiezioni. Si pensi alle espressioni illustrative che abbiamo ritenuto di poter usare. Ad esempio, in precedenza si è parlato, in rapporto alla consonanza, di armoniosa confluenza di suoni. Potremmo allora aggiungere che la consonanza possiede una coerenza interna, che essa si presenta come una formazione unitaria in un senso particolarmente forte del termine, e per questo essa può formare una sorta di modello per l'impiego della parola «armonia». E ancora potremmo dire che essa riposa stabilmente in se stessa, come attratta da un centro di gravità, in opposizione alla conflittualità interna della dissonanza. Alla *consonanza armoniosa* contrapponiamo la *dissonanza atroce*¹⁰²: i suoni che in essa sono entrati in contatto, anziché compenetrarsi l'uno nell'altro subito divergono in opposte direzioni, pur essendo trattenuti forzosamente insieme. Qui siamo alla

¹⁰² Quest'ultima espressione — *atroce dissonance* — è di Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Seuil, Paris 1983, p. 55.

presenza di una tensione sonora interna, ad una scissione latente, ad una mobilità inquieta.

Ora, formulazioni come queste prestano certamente il fianco a obiezioni e possono essere fonti di perplessità, benché la critica sia spesso malamente impostata e in particolare non ci si debba lasciare confondere dall'ottusa esibizione di esempi che mostrano quanto, in certi casi, possa essere statica e quieta oppure morbida e tenera una dissonanza.

Intese correttamente, descrizioni come queste segnalano una latenza espressiva interna senza peraltro nulla pregiudicare intorno a ciò che potrebbe accadere nel gioco compositivo. Nel proporle tuttavia si corre il rischio che vengano interpretate come se rappresentassero in qualche modo *l'analisi dei concetti*, quasi che si volesse affermare che in esse si risolverebbe il senso della distinzione. Ma quando abbiamo parlato della consonanza come relazione tra suoni o come proprietà degli intervalli, oppure quando abbiamo parlato dell'effetto consonantico o dissonantico che risulta dall'accordo, intendevamo evidentemente, almeno nel senso di quelle espressioni, riferirci ad una qualche *caratteristica* colta sui fenomeni stessi che non avrebbe senso analizzare e risolvere completamente in certe impressioni o stati psichici che eventualmente possano essere avvertiti dentro di noi. Ora sembra invece che con quelle caratterizzazioni si voglia dire che ciò che chiamiamo consonanza non sia altro che una formazione sonora che suscita dentro di noi un'impressione di stabilità, di coerenza, di compattezza, ecc., cosicché esse potrebbero essere fraintese come se realizzassero l'analisi psicologica dei concetti in questione: il rischio effettivo che si corre è dunque quello di una psicologizzazione, rischio che può essere corso fino a toccare il fondo di una tesi che fa della distinzione stessa una pura faccenda psicologica. E ciò, è appena il caso di dirlo, ripropone nuovamente una tesi di fondamentale inconsistenza della distinzione stessa.

Tanto varrebbe risolvere tutta la questione proponendo

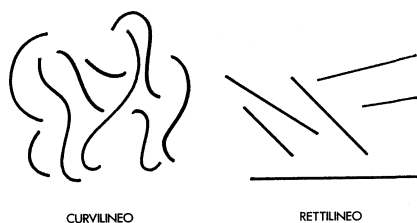
la solita coppia del *gradevole* e dello *sgradevole* come capace di coprire interamente il senso di quella distinzione.

L'insistenza con la quale, in una tradizione millenaria, si è parlato della *gradevolezza* della consonanza e della *sgradevolezza* della dissonanza dovrebbe in realtà mettere in guardia dal ritenere che queste qualificazioni siano *del tutto* prive di fondamento¹⁰³. Sarebbe invece certamente sbagliato ritenere di avere a che fare con una sorta di equivalenza concettuale, perché ciò comporterebbe una implicita soppressione della distinzione.

È necessario dunque da un lato difendere una certa pertinenza di quelle caratterizzazioni, ovviamente entro i limiti proposti dalla natura stessa della questione, dall'altro sottolineare che esse non debbono essere interpretate come se operassero una riduzione delle nozioni di consonanza e di dissonanza all'empiria psicologica delle sensazioni interne.

Questo punto può essere chiarito in un lampo con un esempio tratto dall'ambito visivo.

Supponiamo che voi non conosciate affatto il senso delle parole «rettilineo» e «curvilineo». Allora potrei mostrarvi questo senso mostrando esempi a piacere:



¹⁰³ J. Tenney, *A History of «Consonance» and «Dissonance»*, Excelsior Music Publishing Company, New York 1988, p. 43: «Nel corso del XIX e del XX secolo naturalmente queste connotazioni sono diventate sempre meno prevalenti, ed anzi per molti compositori le associazioni di una volta si sono invertite. Ciò tuttavia non dovrebbe farci dimenticare (come è accaduto in teorici recenti) che queste connotazioni sono state le connotazioni affettive prevalenti di consonanza e dissonanza nella cultura occidentale per un migliaio di anni e più».

Come nel caso delle parole «consonanza» e «dissonanza», anche in quello di «curvilineo» e «rettilineo», essendo intese come riferite a certe configurazioni percettive, il loro senso deve essere anzitutto insegnato ostensivamente. E in questa introduzione ostensiva non sono per nulla chiamate in causa eventuali sensazioni interne che noi possiamo provare o non provare di fronte a quelle configurazioni.

Dopo di ciò, supponiamo che io faccia notare che, paragonata ad una linea rettilinea, una linea curvilinea potrebbe essere descritta anche come una linea molle e morbida. Vi sono allora buoni motivi per pretendere che con ciò non ci si richiami per nulla all'esistenza effettiva di sensazioni speciali di fronte ad essa e tanto meno che simili sensazioni debbano fungere da riempimento di senso della parola «curvilineo».

Annotazioni

1. Un'esposizione storica approfondita che tenta di fornire nello stesso tempo un'interessante sintesi teorica del problema è contenuta nel bel volume di James Tenney, *A History of «Consonance» and «Dissonance»*, *op. cit.*. In esso si documenta ampiamente la variazione del problema della distinzione tra consonanza e dissonanza che è anche naturalmente una variazione nella delimitazione del concetto in stretta inerenzia con le esigenze espressive e le pratiche musicali. Tanto più è degno di interesse il fatto che una simile documentazione così come le interpretazioni, spesso particolarmente raffinate, proposte al fine di mostrare questa inerenzia, siano associate ad una polemica esplicita nei confronti della tendenza a «insistere sull'uso esclusivo di questi termini in un senso puramente funzionale» (p. 98), come se la distinzione tra consonanze e dissonanze si risolvesse di volta in volta nella funzione ad esse assegnate. Così anche si criticano quelle concezioni che riducono il problema ad una pura questione di ricorrenze statistiche, facendo notare che «l'uso di simili misure statistiche come criteri per definire 'consonanza' e 'dissonanza' evidentemente mette il carro davanti ai buoi» (p. 98), essendo chiaro che non si dicono «consonanze» gli accordi il cui impiego è predominante, ma inver-

samente il loro impiego è predominante perché si tratta di consonanze.

2. Sul problema delle spiegazioni fisiche in rapporto alla consonanza/dissonanza si rimanda a P. Righini e G.U. Righini, *Il suono*, Tamburini, Milano 1974, pp. 239 sgg., benché occorra avvertire il lettore che la tesi che correla il fenomeno consonantico/dissonantico ai battimenti – tesi che risale a Helmholtz – dichiarata dagli autori prima come teoria che «resta tuttora la più accreditata» (p. 246), e poi senz'altro come teoria categoricamente confermata sulla base di dati sperimentali («la conferma del principio studiato da Helmholtz è quindi categorica», *ivi*), è tuttora oggetto di discussione ed esposta a possibili contestazioni. Questo testo può essere rammentato anche perché mostra, nel modo in cui il problema viene introdotto, le oscurità di ordine concettuale, talvolta inavvertite, che lo circondano. Si premette infatti che ciò che si può dire della consonanza e della dissonanza ha come fondamento solo un «consenso generico e tradizionale» e che «la stessa situazione può essere giudicata in modi diversi a seconda dell'educazione musicale dei soggetti, della loro appartenenza ad una situazione geografica e culturale piuttosto che ad un'altra e per altri fattori sui quali persino il trascorrere del tempo ha influito in maniera determinante» (p. 239). «Certe combinazioni sonore che ieri erano ritenute dissonanti, sono oggi accettate in maniera molto diversa, e così sarà, verso un'accoglienza sempre più larga nel futuro» (p. 240). Ciò che appare singolare è che non si avverta che, se queste affermazioni fossero prese alla lettera, non avrebbe nessun senso la ricerca di una giustificazione fisica, ma solo culturale, della differenza; né avrebbe senso, richiamarsi, come qui si fa, a un'«essenziale caratteristica» (p. 142) che consonanza e dissonanza dovrebbero pur possedere. In realtà, per la stessa posizione di un problema fisico-esplicativo è necessario il riconoscimento preliminare della sussistenza della distinzione sul piano fenomenologico: altrimenti non si saprebbe che cosa propriamente debba ricevere una spiegazione.

3. La dissoluzione linguistico-convenzionalistica della distinzione tra consonanza e dissonanza è efficacemente sintetizzata da Ste-

fano Lanza nella sua *Introduzione alla musica*. Manuale ragionato di teoria musicale, Zanibon, Padova 1987, quando dice che «la tradizionale classificazione che ancora vige nella scuola, ha ormai solo il valore di una regola di grammatica che serve a distinguere quali intervalli devono essere sottoposti all'obbligo della risoluzione, e in che modo» (p. 43). Sullo sfondo della questione, svolgerebbe la sua parte l'abitudine («il punto limite è fissato arbitrariamente, e infatti nella storia si è spostato via via che l'orecchio si abituava a combinazioni di suoni sempre più complesse», *ivi*) e la sovrapposizione al dato fenomenologico di problemi attinenti alle scelte espressive («Oggi che il nostro orecchio si è assuefatto ai cromatismi del romanticismo e agli 'aggregati armonici' dodecafonici e atonali in genere, non ha più senso basare la distinzione tra consonanza e dissonanza sulla sensazione dell'orecchio, anzi, non ha più senso del tutto mantenere la distinzione», *ivi*). Quanto all'argomento secondo cui «con l'attuale sistema di intonazione temperato, tutti gli intervalli alterati, ad eccezione dei due diatonici, sono enarmonici di intervalli naturali: sono dunque costituiti dagli stessi suoni e producono perciò la stessa sensazione uditiva. Eppure mentre quelli alterati sono dissonanti per definizione, i loro enarmonici naturali possono essere consonanze, imperfette e anche perfette» (*ivi*), esso dimostra indubbiamente qualcosa intorno all'impiego delle parole, ma non può certo dimostrare che, in generale, la distinzione tra consonanza e dissonanza è «sprovvista di fondamenti acustici» (*ivi*).

§ 8

Le nostre critiche in direzione di una psicologizzazione aprono naturalmente il problema di una giustificazione della distinzione tra consonanza e dissonanza in termini obbiettivistici. Tuttavia in che modo e fino a che punto possa essere sostenuta una concezione obbiettivistica non è affatto subito chiaro e in particolare sorgono difficoltà per ciò che concerne il modo di configurare il rapporto tra il piano delle spiegazioni obbiettive e quello della percezione. Si tratta infatti pur

sempre di una distinzione che chiama in causa l'udito, di precise (o pretese tali) *differenze uditive*. A cos'altro è affidata la valutazione: «questa è una consonanza», «questa è una dissonanza», se non alla responsabilità esclusiva dell'orecchio? Ma allora, se non vogliamo ritenere che valutazioni come queste si appoggino interamente su considerazioni di «eufonia», su «impressioni» di gradevolezza e di sgradevolezza, che ci farebbero arretrare alle difficoltà precedenti, dobbiamo riproporre il problema, nel quale ci siamo già una volta imbattuti, di considerare l'orecchio come veicolo attraverso cui si manifestano proprietà e relazioni profonde, che appartengono all'obiettività stessa in cui i fenomeni sonori sono radicati. Ma il fatto è che anche operando questa assunzione, si sarebbe tentati di insistere con il chiedere: che cosa propriamente deve cogliere il nostro orecchio per formulare quelle valutazioni? Vi è qualcosa nel fenomeno percettivo che possa essere considerato un indizio certo della presenza di una consonanza? E soprattutto quell'assunzione non solo non ci libera dalle oscillazioni e dalle incertezze dei giudizi percettivi, ma è essa stessa resa problematica da queste possibili indeterminanze.

Ad esempio, potremo concordare sul fatto che una terza maggiore e una sesta minore siano entrambe consonanze. Ma che dire se ci venisse richiesto di decidere se una terza maggiore sia più o meno consonante di una sesta minore? Oppure si pensi alle piccole differenze. Supponiamo che ci venga proposto sulla base di un'audizione concreta di decidere se una terza maggiore zarliniana (che è pari a 386 cent) sia più o meno consonante di una terza maggiore temperata (che è pari a 400 cent). In un caso come questo, in cui tra l'altro la differenza nella grandezza dell'intervallo è appena apprezzabile, è persino difficile comprendere su che cosa propriamente debba essere pronunciato il giudizio.

Questa situazione spiega in realtà una delle circostanze più singolari nella storia del nostro problema, il fatto cioè che la difesa di una giustificazione obbiettiva tenda non soltanto ad

una critica del piano empirico-psicologico, ma ad un effettivo oltrepasamento dei dati della percezione concreta. L'udito è insomma soltanto un tramite che trasmette, *quando vi riesce*, rapporti che sono costituiti interamente al di là del *fenomeno* sonoro.

Un passo della *Repubblica* platonica ci offre uno squarcio sul problema colto alle sue prime origini.

Si sa quanto sia profondamente e significativamente ambiguo l'atteggiamento di Platone nei confronti della musica: da un lato ne sono temuti gli effetti patetici, la sua efficacia sull'istinto; dall'altro, più di ogni altra arte, la musica si approssima alla scienza, e in particolare all'astronomia, secondo l'opinione dei Pitagorici che, nel passo a cui ora facciamo riferimento¹⁰⁴, Platone dichiara di condividere.

Ma in questo passo colpisce il fatto che i seguaci di Pitagora non sono menzionati soltanto per lodare la loro dottrina – non solo per sottolineare come convenga recarsi presso di loro «per sapere che cosa dicono di questi argomenti». In realtà, non è possibile non cogliere, accanto alla lode, una sfumatura di ironia, quando si accenna a quelle «brave persone» che passano tutto il santo giorno «a malmenare ed a torturare le corde, stirandole sui piroli»¹⁰⁵ e che cercano di afferrare con l'udito le più sottili differenze avviando su di esse discussioni a non finire.

Si coglie qui, in un rapido scorcio, una situazione nella quale, nulla essendo ancora stato deciso, tutto è affidato alla prova e riprova, ad una sperimentazione percettiva diretta che cerca nel materiale sonoro rapporti e differenze, regole e norme possibili.

Il problema è dunque molto serio. Eppure l'inclinazione

¹⁰⁴ Platone, *Repubblica*, VII, 530d-531d. Facciamo qui riferimento alla traduzione italiana, a cura di F. Sartori, *Opere complete*, Laterza, Bari 1971, vol. vi, pp. 254-55.

¹⁰⁵ *Ivi*, 531b: «Σὺ μὲν, ἦν δ' ἐγώ, τοὺς χρηστοὺς λέγεις τοὺς ταῖς χορδαῖς πράγματα παρέχοντας, ἐπὶ τῶν πολλόπων στρεβλοῦντας».

è ironica: il dotto pitagorico, che della musica ha fatto certamente uno dei centri della propria riflessione, viene qui descritto con l'orecchio proteso a spiare il suono così come talvolta tendiamo l'orecchio con la curiosità un po' perversa di cogliere ciò che dicono i nostri vicini al di là del muro. Platone dice proprio così: «tendendo l'orecchio come a cogliere la voce dei vicini»¹⁰⁶.

L'ironia interviene allora a cogliere questa tensione osservativa, questa esasperazione dell'attenzione che sembra affidare all'orecchio, e dunque alla sensibilità, differenze e rapporti che saranno sempre labili e incerti se considerati su questo piano.

Ad esempio, di fronte a uno spazio sonoro ancora indifferenziato, dobbiamo introdurre criteri e metodi di suddivisione: perciò indugiamo a lungo intorno al «problema del minimo intervallo con cui si deve misurare». E nello stesso tempo si affaccia il dubbio che si tratti di controversie senza un costrutto: «Taluni affermano di percepire in mezzo ancora una nota e che questo sia l'intervallo minimo con cui si deve misurare, altri invece che il suono è simile a quelli di prima»¹⁰⁷. Un accenno altrettanto significativo cade proprio sul tema della consonanza.

Gli stessi Pitagorici hanno, anche su questo punto, aperto una strada: infatti essi «cercano numeri che esprimano questi accordi»; e allora, coerentemente, si dovrebbe proseguire proprio nella direzione di una ricerca puramente matematica che sappia decidere «quali numeri diano luogo a consonanze e quali no, e perché gli uni sì e gli altri no» – «compito degno di un demone»¹⁰⁸.

¹⁰⁶ *Ivi*, 530a: «παραβάλλοντες τὰ ὄσα, οἷον ἐκ γειτόνων φωνήν θηρευόμενοι».

¹⁰⁷ *Ivi*: «οἱ μὲν φάσιν ἔτι κατακούειν ἐν μέσῳ τινὰ ἡχὴν καὶ σμικρότατον εἶηαι τοῦτο διάστημα, ᾧ μετρητέον, οἱ δὲ ἀμφισβητοῦντες ὡς ὅμοιον ἤδη φθεγγομένων».

¹⁰⁸ *Ivi*, 530c: «τοὺς γὰρ ἐν ταύταις ταῖς συμφωνίαις ταῖς ἀκουόμεναις ἀριθμοὺς ζητοῦσιν, ἀλλ' οὐκ εἰς προβλήματα

Si chiede dunque che venga ancora più accentuata quella tendenza che in realtà i Pitagorici avevano fatto valere con la massima forza.

Nella sperimentazione con i suoni la meraviglia del filosofo si appiglia anzitutto alla consonanza come concreto fatto percettivo. Un suono non solo risuona simultaneamente ad un altro, ma «consuona» con esso – e come se l'uno risuonasse dentro l'altro. E non è forse questa «sinfonia» qualcosa di assolutamente straordinario, qualcosa che ci colpisce nel profondo? Ma questa meraviglia si moltiplica ed esalta nello scoprire che questo consuonare dei suoni non è una mia labile impressione soggettiva, ma sembra poggiare sulla regola di un rapporto numerico elementare.

Se abbiamo scoperto che il rapporto tra la lunghezza delle corde sta alla base delle consonanze che ci colpiscono con particolare evidenza percettiva – ad esempio che il rapporto di 2/1 genera una consonanza di ottava e di 3/2 una consonanza di quinta – questa scoperta suggerisce il travalicamento proprio del terreno empirico su cui quella scoperta è stata effettuata, prospettando il fatto percettivo come riflesso di un rapporto ideale e dunque proponendo che la ricerca, che ha certamente preso le mosse dall'udito, debba procedere in tutt'altra direzione.

Cosicché, quando l'udito oscilla, incerto persino sul tipo di decisione che dovrebbe essere presa, allora non dovremmo esitare a sottrarre ad esso ogni affidabilità, passando ad una determinazione che stabilisca *una volta per tutte* quali numeri diano luogo a consonanze, quali no. *Le orecchie non debbono essere anteposte al pensiero*¹⁰⁹.

Per quanto possa sembrare stravagante l'idea di abbandonare, in questo ordine di problemi, il piano uditivo concreto – e anche al di là delle motivazioni più generali che

ἀνίασιν, ἐπισκοπεῖν τίνες σύμφωνοι ἀριθμοὶ καὶ τίνες οὐ, καὶ διὰ τί ἑκάτεροι. Δαιμόνοιον γάρ, ἔφη, πρῶγμα λέγεις».

¹⁰⁹ *Ivi*, 530b: «ἀμφοτέρω ὅτι τοῦ νοῦ προσησάμενοι».

chiamano in causa il modo in cui si presenta il tema della sensibilità nella filosofia platonica – è interessante notare come essa possa effettivamente sorgere all'interno di un conflitto irrisolto tra il pensiero della rilevanza intrinseca della nozione di consonanza e dunque della sua obbiettività, e la constatazione ricorrente che essa tende invece ad apparire inconsistente quando la si consideri sul piano puramente sensoriale.

Ma è anche certo che una denuncia dell'empiria psicologica proposta in questo modo non fa altro che portare allo scoperto le difficoltà di principio di una concezione obbiettivistica.

Annotazione

Benché i pitagorici siano esplicitamente citati nel passo platonico, tuttavia vi potrebbero essere ragioni per sospettare che la polemica sia diretta più propriamente contro quegli "armonisti" (ὄρμολογικοί) contro cui polemizza anche Aristosseno, proprio in rapporto al problema dei piccoli intervalli. Vi è tuttavia incertezza su chi propriamente indichi questa designazione, se una scuola vera e propria, che sarebbe stata avversa ad una teoria matematica degli intervalli, o una linea di tendenza interna al pitagorismo. Quest'ultima è peraltro la tesi prevalente. Scrive in proposito A. Bélis, *Aristoxène de Tarente et Aristote: le Traité d'harmonique*, Klincksieck, Paris, 1986, p. 106: «Nelle loro tesi si riconoscono idee di provenienza pitagorica; la loro identificazione ha suscitato numerosi commenti, ma non si può forse supporre che Aristosseno abbia utilizzato questo nome per indicare globalmente l'insieme di teorici formati dall'insegnamento pitagorico e che tenevano per loro conto delle scuole di musica?». È anche possibile che questa designazione generica non indichi affatto l'unità di una dottrina. «Impiegando un termine generico, Aristosseno si dispensa di attaccare frontalmente i pitagorici che sono indirettamente interessati da ciascuna delle polemiche impegnate contro gli armonisti». Ed ancora viene notato che testimonianze antiche ci invitano a ritenere che «gli armonisti erano di appartenenza pitagorica» (p. 109) – le tesi ad essi attribuite sono pitagoriche così come la loro sperimentazione al monocordo erano certamente di spirito pitagorico.

Si è già notato all'inizio della nostra discussione che parlando di consonanza e di dissonanza si pensa per lo più a esempi di suoni che vengono fatti risuonare simultaneamente. Talvolta, nella manualistica corrente, la simultaneità entra senz'altro nelle caratterizzazioni definitorie come se essa fosse una sorta di condizione del concetto stesso. Ora, non c'è dubbio che quando parliamo di effetto consonantico o dissonantico, facciamo riferimento esclusivo alla simultaneità; e se diciamo che un suono è consonante con un altro, possiamo intendere con ciò che qualora essi venissero fatti risuonare insieme ne risulterebbe una consonanza. Ma come è chiaro che siamo in presenza di una relazione tra suoni che certo non può sorgere dal puro fatto della simultaneità, così è chiaro anche che questa relazione sussiste e si manifesta anche nell'*ordine di successione*. Del resto potremmo esprimerci in termini di *intervalli*, e allora si mostrerebbe forse con maggiore chiarezza che qui è in gioco una differenza in certo modo «qualitativa» degli intervalli – essi non differiscono solo per la loro grandezza, ma anche per questa «qualità consonantica» che potrà poi essere considerata nell'ordine della simultaneità *oppure* nell'ordine della successione.

Eppure, nuove difficoltà si intravedono con affermazioni come queste, per certi versi del tutto ovvie. Noi abbiamo detto che la relazione che appare nella simultaneità come consonanza, non solo sussiste, ma si manifesta anche nella successione. Ciò significa che la «qualità consonantica» dell'intervallo viene effettivamente percepita. Ma allora è subito lecito chiedere: in che cosa consiste la percezione di una simile qualità? Vi è forse una qualche caratteristica distintiva che differenzia percettivamente l'intervallo consonantico da quello dissonantico? In che modo si manifesta nella successione quella relazione tra suoni in rapporto ai quali diremmo senz'altro che essi formano una consonanza nella simultaneità? È appe-

na il caso di notare che espressioni come quelle di cui ci siamo serviti in precedenza quando parlavamo del compenetrarsi dei suoni nel caso della consonanza oppure del loro urto o conflitto nel caso della dissonanza sarebbero ora interamente fuori luogo – esse sono in effetti strettamente vincolate alla simultaneità e il loro impiego nell'ordine di successione condurrebbe ad un travisamento della situazione descrittiva.

Vogliamo allora riesaminare il caso della consonanza di ottava che, come abbiamo notato, viene di norma considerato come caso esemplare. Esso mostra intanto con particolare chiarezza, ed è certo interessante notarlo proprio a questo punto, che questo rapporto può essere considerato anche – e saremmo quasi tentati di dire anzitutto – nell'ordine della successione.

Supponiamo infatti di dover insegnare che cosa si intende quando si parla di due suoni in relazione di ottava. Di fatto dovremo addurre qualche esempio: e faremo bene a far anzitutto risuonare le note *l'una dopo l'altra*, e poi eventualmente insieme, quasi a modo di conferma. Ci comporteremo allora come se proponessimo di valutare a vista la lunghezza di due righelli. Prima proponiamo l'uno, poi l'altro. Quindi li mostriamo insieme, sovrapponendoli l'uno all'altro per mostrare che essi, effettivamente, sono collimanti.

Ciò naturalmente ha strettamente a che vedere con il fatto che i suoni che si trovano in rapporto di ottava sono suoni della stessa specie. In un'accezione peculiare, possiamo certamente parlare di un rapporto di identità «specifica» che sta alla base dell'effetto consonantico più forte – un rapporto che può essere avvertito naturalmente anche nell'ordine di successione. Ma allora sembra evidente che tutte le altre consonanze, che vengono concepite appunto come consonanze più deboli rispetto alla consonanza di ottava, possano essere intese come fondate sulla *somiglianza*, anziché sull'identità tra i suoni; e sarebbe appunto null'altro che la somiglianza ad essere percepita nell'ordine di successione.

Si presti attenzione al fatto che, in queste considerazioni, non si tratta per nulla di andare alla ricerca di una traduzione verbale esatta di una circostanza percettiva – problema per lo più privo di senso – ma di mostrare in che modo ciò che viene *percepito* e che può essere solo mostrato in una semplificazione concreta possa anche essere adeguatamente *concepito* e diventare tema di un coerente *resoconto descrittivo*.

Da questo punto di vista la possibilità di parlare di somiglianza, il poter dire «questo suono è simile a quello» sembra portare una schiarita sulle nostre iniziali difficoltà e suggerire anche una direzione praticabile di sviluppo del problema.

Come si può parlare di suoni *vicini* o *lontani* tra loro alludendo alla grandezza degli intervalli, così si può ammettere che l'uno possa essere più o meno *simile* (o «qualitativamente vicino») all'altro – e il legame con il tema della consonanza sarebbe già reso evidente dal vecchio principio secondo cui il simile unito al simile è fonte di compattezza e di coesione, mentre l'unione con il dissimile genera conflitto e contrasto. Anche nel campo dei suoni si ritroverebbe così non solo la *contiguità*, ma anche la *somiglianza* come principi e criteri organizzativi che manifestano ovunque la loro azione.

Anche il problema controverso delle scale di consonanza potrebbe ricevere almeno una chiara impostazione, essendo la differenza del grado inerente al concetto stesso di somiglianza. A somiglianza maggiore, consonanza maggiore sino al caso della massima consonanza.

Almeno un rapido cenno merita di essere compiuto per mostrare come questo modo di impostare il problema, facendo riferimento alla somiglianza, possa incontrarsi con la teoria secondo la quale l'effetto consonantico sarebbe strettamente dipendente dalla composizione armonica dei suoni. In base ad essa, due suoni si diranno consonanti quando hanno qualche armonico in comune. Naturalmente ci troviamo qui alla presenza di un altro grande tentativo, accanto a quella teoria dei rapporti matematici semplici che abbiamo rammentato nel

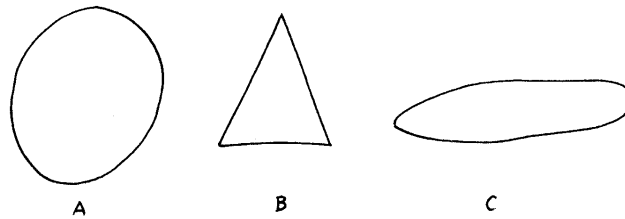
paragrafo precedente, di dare forma ad una concezione obbiettivistica. Ma a parte le difficoltà e le obiezioni a cui questa teoria soggiace e sulle quali non è qui il caso di soffermarsi, ci interessa invece sottolineare che in questo modo viene operata un'obbiettivazione implicita anche del concetto di somiglianza. Infatti la circostanza obbiettiva del possesso di una *parte comune* potrebbe stare a fondamento della possibilità di parlare di somiglianza tra due suoni.

È chiaro tuttavia fino a che punto, in questo modo di proporre i termini della questione, ci allontaniamo dal nostro problema iniziale e dal terreno sul quale lo avevamo posto. Qualunque sostegno teorico ricercato nella problematica degli armonici rappresenta di fatto un abbandono della dimensione percettiva, e in particolare l'idea di una somiglianza che avrebbe una pura giustificazione teorica in una nozione di *parte* che è priva di qualunque corrispondenza fenomenologica non può assolvere alcuna funzione all'interno della nostra impostazione. Il rischio di separare la *concezione* del fenomeno dal suo *resoconto descrittivo* è qui corso fino in fondo. Ma questo rischio è già presente nell'andamento prevalentemente argomentativo in cui l'idea della somiglianza è stata avanzata in precedenza, e non solo in questa sua estrema obbiettivazione interpretativa. È il caso quindi di condurre di quell'idea un esame un poco più accurato.

Anzitutto è opportuno ribadire che non si tratta qui di stabilire una pur utile convenzione terminologica. Se questo fosse il nostro problema, nulla ci impedirebbe di chiamare «simili» due suoni quando essi nella simultaneità formano una consonanza. Nello spirito delle considerazioni precedenti si argomenta invece che, come si può parlare di un'identità di «qualità sonora» effettivamente percepita nell'ordine di successione, così si deve poter parlare di una somiglianza tra suoni data in un'apprensione percettiva: assumendo naturalmente che è proprio questa somiglianza che sta a fondamento dell'effetto consonantico nell'ordine della simultaneità. È

esattamente questa impostazione del problema che genera giustificate perplessità.

Intanto si tenderà a dare alla parola «simile» il senso con il quale essa viene normalmente impiegata facendo riferimento a cose, a oggetti o figurazioni visive in genere. Al di là di qualunque determinazione più precisa, la domanda se la figura C sia più o meno simile ad A di quanto lo sia la figura B è subito compresa e riceverà presumibilmente risposte concordanti.



La stessa domanda sembra invece rasentare il nonsenso se con A, B e C intendiamo suoni, anzitutto per il fatto che non sappiamo in che modo le parole «simile» e «dissimile» possano trovare qui un'applicazione. Potremmo forse sostenere che nella successione di due suoni che si trovano, ad esempio, in rapporto di quinta, si abbia realmente un'apprensione di somiglianza, quando questa parola venga intesa con riferimento implicito agli impieghi di cui abbiamo or ora dato un esempio nel campo visivo?

Le perplessità aumentano ancor più se consideriamo il caso opposto della dissonanza. In tal caso, nella successione, oltre alla percezione della distinzione numerica, dovremmo ammettere che vi sarebbe anche una specifica percezione di dissimiglianza? Ciò non sembra nemmeno possedere un senso intelligibile.

D'altra parte, l'oscuro groviglio nel quale sembra che ci siamo cacciati ci riporta alla memoria uno dei nostri temi essenziali che sembra sia andato quasi interamente perduto ne-

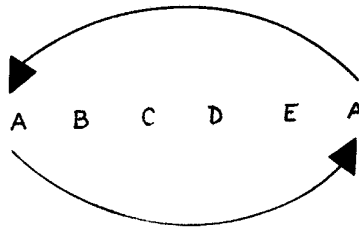
gli ultimi sviluppi della nostra discussione. Nonostante tutto, i suoni non sono oggetti, non sono entità da considerare nella loro semplice singolarità e molteplicità. Ogni volta che spingiamo troppo oltre il punto di vista dell'oggettività, è certo che prima o poi ci imatteremo, nonostante l'ordine apparente dei nostri argomenti, in difficoltà che possono apparire insolubili. Questo punto di vista tende ora a prevalere, e ciò è dimostrato proprio dalle nostre ultime considerazioni, nelle quali si suggerisce di effettuare *paragoni tra i suoni* come se si trattasse di confrontare la forma di una cosa con la forma di un'altra.

Vogliamo allora riprendere la riflessione sul nostro problema tenendo conto dei dubbi e delle perplessità esposte, e proprio a partire dalla consonanza di ottava, anzi dall'unisono addirittura.

È subito chiaro che, considerando l'ordine di successione, in corrispondenza all'unisono avremo la semplice ripetizione. E certamente non vi è nulla di misterioso nel parlare di apprensione percettiva della ripetizione.

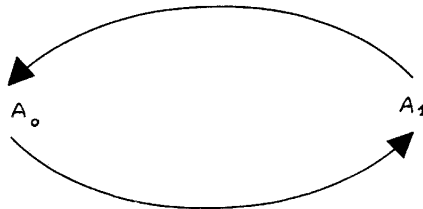
Vogliamo tuttavia egualmente interrogarci su ciò che significa propriamente questa apprensione. Qualche spiegazione sulla struttura dell'atto è certamente opportuna, dal momento che il fatto che in una sequenza vi sia un suono ripetuto non implica per nulla che questa ripetizione venga effettivamente colta. Ad esempio, può accadere che la ripetizione del suono sia temporalmente troppo lontana dalla sua prima comparsa, oppure che vi siano altri fattori che agiscono in modo da disturbare o oscurare l'apprensione della ripetizione. Con questa espressione inoltre noi non intendiamo un esplicito *atto giudicativo* che arrivi addirittura alla formulazione verbale, ma un «riconoscimento» interamente effettuato sul piano percettivo: l'apparire del suono ha ora il senso di un riapparire. Affinché ciò si verifichi si richiede una sorta di doppio movimento, anzitutto un richiamo all'indietro, una vera e propria sintesi retroattiva che si ribalta poi nuovamente sul

suono attualmente risuonante, confermando il richiamo retroattivo:



È interessante notare che proprio in forza di questa struttura dell'apprensione percettiva la ripetizione della nota iniziale della sequenza è atta a operare la chiusura della sequenza stessa.

Si consideri ora l'esempio di due suoni in intervallo di ottava proposti in successione. La descrizione sarà certamente la stessa – dal momento che si tratta ancora di una percezione di «identità».



L'intervallo in questione merita di essere caratterizzato come intervallo *chiuso*, intendendo la chiusura come una caratteristica *manifesta* dell'intervallo stesso.

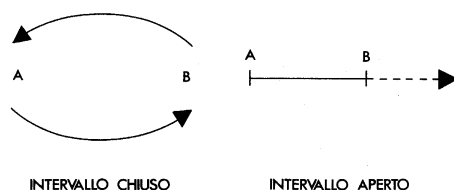
A questo punto si intravede ormai la direzione di discorso che abbiamo di mira.

Se conveniamo di parlare di suoni *simili* non dobbiamo pensare al modello di un confronto tra oggetti e ad un atto che coglie per così dire positivamente questa somiglianza in inerenza agli oggetti stessi, quanto piuttosto ad un *carattere percettivo* dell'intervallo che è appunto la sua chiusura, in rap-

porto alla quale potremo anche ammettere differenze di grado, come del resto le ammettiamo già per l'unisono e per l'ottava.

In altre parole: *ciò che si manifesta nella simultaneità come consonanza, si manifesta nella successione come chiusura dell'intervallo.*

Ciò ci consente naturalmente di venire subito a capo anche dello strano problema della «dissimiglianza» in rapporto alla dissonanza che sembrava in precedenza fare precipitare il nostro discorso nella massima confusione. L'indicazione che possiamo trarre dalle precedenti considerazioni è semplicemente che, nel caso di suoni dissonanti nella simultaneità, non si dà nessuna sintesi retroattiva – e questa determinazione puramente negativa è in realtà in grado di rendere conto dell'idea di *intervallo aperto*.



«Simile» e «dissimile» diventano allora espressioni il cui senso viene deciso sulla base del rimando a queste situazioni fenomenologiche, che mettono in causa non già speciali (e misteriose) affinità tra i suoni che sembrano in via di principio richiedere spiegazioni più profonde, quanto piuttosto l'*andamento* della sequenza.

Considerare i suoni nella successione significa considerare il movimento dall'uno all'altro suono. E la differenza consiste in questo: nel caso dell'intervallo consonantico l'avanzare del suono è trattenuto e frenato dal richiamo retroattivo – cosicché potremmo dire che, da questo punto di vista, il suono compie un *movimento minimo, non procede, tende a restare nel luogo in cui si trova.*

Mentre nel caso dell'intervallo dissonantico, il semplice fatto che non vi è alcuna sintesi retroattiva ci consente di affermare che vi è un effettivo avanzare del suono, un protendersi in avanti piuttosto che all'indietro. Ed è proprio questa differenza, chiaramente afferrabile sulla base di esempi, che si vuol cogliere parlando di intervalli chiusi e aperti.

§ 10

Eppure tutto ciò non ci soddisfa. Certo, noi abbiamo promesso soltanto uno *studio filosofico* intorno alla consonanza e alla dissonanza – e ciò non significa per nulla l'elaborazione di una teoria – filosofica per giunta – che debba poi competere con ciò che sull'argomento hanno da dire il musicista o il musicologo, il fisico o lo psicologo. Lo scopo che ci proponiamo è invece quello di apportare sulla questione la massima chiarezza di cui siamo capaci intorno *a difficoltà di ordine concettuale*, tentando nello stesso tempo di accertare fino a che punto e in che modo il tema della consonanza e della dissonanza possa diventare argomento legittimo di una considerazione fenomenologica. Proprio a questo proposito non possiamo ancora dichiararci realmente soddisfatti; anche dopo gli ultimi chiarimenti, sulla questione della consonanza e della dissonanza, restano aspetti che generano ancora una sorta di imbarazzo e di cui non possiamo affatto liberarci, come saremmo tentati di fare, distogliendo da essi l'attenzione. Si tratta infatti di aspetti non marginali, particolarmente significativi.

Basti notare che non è ancora per nulla chiaro che parte debba essere attribuita al tema dei gradi di consonanza, se esso debba essere considerato come una questione di scarso rilievo, sulla quale non è il caso di indugiare più di tanto oppure se non si possa fare a meno di esso senza rimetterci aspetti essenziali. E nemmeno del resto è realmente chiaro in che misura si possano approvare le tendenze ad una relativizzazione lingu-

stica e psicologica e in che misura invece ci si possa esprimere in direzione del loro superamento.

In una parola, il problema della consistenza e dell'inconsistenza della distinzione, benché esso sia stato variamente elaborato, resta ancora in sospeso. Di fatto, non abbiamo compiuto ancora la mossa essenziale che forse fin dall'inizio era lecito attendersi, tenendo conto delle nostre premesse. Solo negli esiti della nostra ultima discussione sono nuovamente affiorate perplessità su un modo di affrontare i nostri problemi mettendo da parte il punto di vista del processo. I suoni *non* sono oggetti, benché entro certi limiti ci possiamo rivolgere ad essi *come se lo fossero*. Ora questa osservazione va ripresa e radicalizzata. Tutta la nostra discussione precedente si è sviluppata avendo di mira l'*impostazione usuale* del problema, cioè avendo di mira la molteplicità già costituita dei suoni, assunti nella loro pretesa singolarità e identità obbiettiva.

Così abbiamo cominciato con il dire che le parole «consonanza» e «dissonanza» indicano una *relazione tra suoni*; oppure, in una formulazione equivalente, che esse caratterizzano una differenza «qualitativa» tra tipi di intervalli. In entrambi i casi ci si dispone in realtà sul terreno di una considerazione essenzialmente statica, nella quale è determinante l'idea della puntualità del suono, del suono-oggetto che può essere messo a confronto con un altro suono-oggetto.

Ma in realtà la nostra prima mossa avrebbe dovuto essere quella di installarci fin dall'inizio sul terreno del *continuo dei suoni* nel quale le differenze che conducono alla molteplicità non sono ancora state poste e il problema può essere colto nella sua dimensione originaria. Tutta la discussione precedente deve perciò essere considerata come una discussione preparatoria che tende a mettere in luce difficoltà e problemi, ma anche a dare la massima evidenza, per contrasto, al mutamento di punto di vista che sta ora per intervenire.

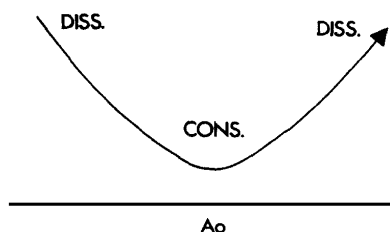
Per semplicità espositiva vogliamo limitare le nostre considerazioni all'intervallo di ottava inteso come segmento

rappresentativo dello spazio sonoro. Come abbiamo già spiegato, i suoni in ottava A_0 e A_1 , saranno considerati come estremi di un flusso sonoro che conduce dall'uno all'altro in un'alterazione continua. L'andamento del flusso sarà *ascendente*, qualora sia considerato nella direzione da A_0 ad A_1 . Se dunque insieme a esso viene fatto risuonare e tenuto fermo il suono A_0 allora la situazione complessiva verrà descritta come un progressivo allontanamento dall'unisono – un allontanamento dalla nota tenuta che si conclude nella consonanza di ottava.

Ma questa descrizione è naturalmente insufficiente. Nello sviluppo del flusso sonoro entra in gioco anche il consuonare e il dissonare delle fasi del flusso in rapporto al suono di riferimento. Al distanziarsi del flusso dalla nota iniziale dovuta alla struttura progressiva, si accompagna l'avvicinamento e l'allontanamento «qualitativo» – volendo esprimerci in questo modo – dipendente dagli effetti consonantici e dissonantici che ne risultano. Il nostro problema è quello di mettere in evidenza quale forma assuma il flusso sonoro in forza di questi rapporti. Non si tratta certo né di scoprire né di inventare nulla. La risposta la dobbiamo ricercare nel fatto percettivo stesso; e in esso noi richiamiamo l'attenzione non solo sull'unisono e sulla consonanza di ottava, ma anche sul fatto che non appena il flusso sonoro procede oltre l'unisono, il risultato sonoro diventa fortemente dissonantico: questo effetto dissonantico tende progressivamente ad attenuarsi evolvendosi in un risultato consonantico che giunge ad un punto massimale, al di là del quale si verifica un'inversione di tendenza: l'effetto consonantico tende ad attenuarsi evolvendosi in un effetto sempre più dissonantico che culmina in prossimità dell'ottava, dissolvendosi poi completamente in essa.

Tutto ciò può essere sintetizzato e schematizzato nella seguente figura che ha naturalmente solo pretese sommariamente illustrative. In essa il rapporto consonantico o dissonantico viene proposto come distanza crescente o decrescente

rispetto al flusso di riferimento.



La linea rettilinea contrassegnata da A_0 rappresenta il suono tenuto, mentre la linea curva il flusso da A_0 ad A_1 , considerato nell'evoluzione del rapporto consonantico rispetto ad A_0 . Facciamo notare che i casi «speciali» di consonanza, l'unisono e l'ottava, *non vengono rappresentati* – essi si trovano, come abbiamo già detto, *subito oltre le due fasi opposte della massima dissonanza*.

Ce ne rendiamo conto: questa nostra descrizione può subito suscitare obiezioni e critiche particolarmente rilevanti. Ma ci sembra per il momento più importante, anziché preoccuparci troppo di esse, chiarire a fondo i motivi, in ogni caso ricchi di interesse, che vengono qui alla luce.

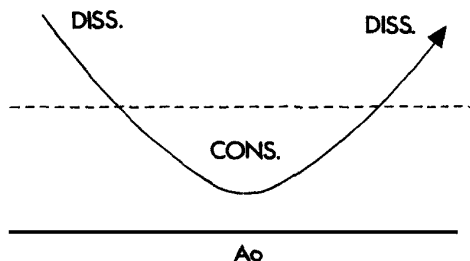
Intanto si comprende certamente ora molto meglio di prima in che senso si era proposto di abbandonare l'impostazione usuale del problema passando da una considerazione legata ai suoni singoli e ai loro rapporti ad una considerazione dello spazio sonoro come tale e nello stesso tempo da una considerazione statica ad una considerazione dinamica. Si comprende meglio, soprattutto, la profonda modificazione di punto di vista che è anche una profonda modificazione dei termini del problema. In certo senso dobbiamo essere pronti a mutare la stessa grammatica delle parole «consonanza» e «dissonanza», e proprio in conseguenza del fatto che con esse ora si indica non tanto e non anzitutto una relazione tra suoni, ma una *caratteristica strutturale dello spazio sonoro*. Il fatto che

esso abbia, relativamente ad un suono di riferimento («fondamentale»), quella determinata curvatura consonantica, appartiene alla fenomenologia dello spazio sonoro, esattamente come vi appartiene la caratteristica della progressività o della chiusura.

Ma affermazioni come queste non possono essere separate dal piano dinamico entro cui esse sono proposte. Qui abbiamo a che fare con flussi e con fasi di essi; e con le parole «consonanza» e «dissonanza» si intende ora cogliere una *tendenza interna del flusso*. Dobbiamo allora poter parlare, ad esempio, di un divenire della consonanza dalla dissonanza, di un trapassare dell'una nell'altra, e addirittura di un trapassare della dissonanza nell'unisono o nella consonanza di ottava. E tutte queste espressioni hanno il loro «riempimento» in situazioni percettive concretamente esemplificabili.

In questo mutamento di prospettiva la questione della gradualità trova naturalmente una precisa localizzazione e mostra quanto essa sia importante per ciò che concerne la stessa costituzione concettuale della distinzione. Essa non poggia su una pura e semplice possibilità classificatoria, ma contraddistingue i poli di un processo nel quale l'un polo si converte gradualmente nell'altro. Il legame che qui viene mostrato tra consonanza e dissonanza non è proposto da considerazioni che riguardano la pura costruzione logico-linguistica delle parole – secondo l'ovvietà che istituisce l'equivalenza tra «più consonante» e «meno dissonante» (e inversamente) – ma è direttamente vincolato alla situazione percettiva concreta.

All'interno di questa impostazione del problema non vi sono propriamente ancora consonanze e dissonanze. Al più potremmo individuare nello spazio sonoro un'articolazione interna, una suddivisione tra un'*area consonantica* e un'*area dissonantica*:



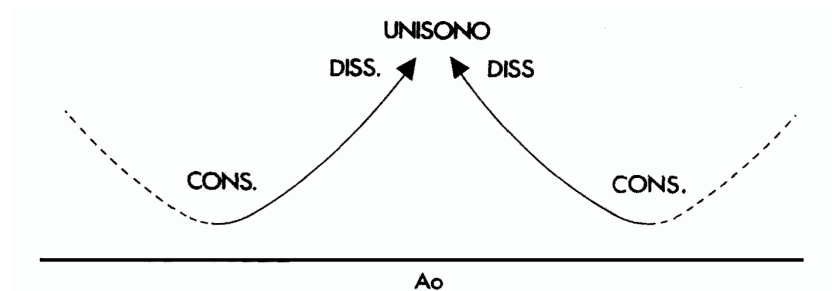
Ma non per questo saremo tenuti a determinare esattamente la linea di demarcazione tra le due aree. Una delle obiezioni più frequenti contro la consistenza della distinzione che trae argomenti dall'incertezza dei suoi confini risulta in realtà essere profondamente erronea alla luce di una caratterizzazione dinamica delle nozioni in quanto quell'incertezza diventa una *conseguenza* di quella caratterizzazione. Qui siamo infatti interessati unicamente alla tendenza del movimento, e in base a questa tendenza sappiamo che la distinzione *dovrà* diventare ad un certo punto relativamente indeterminata, e anche questa possibile indeterminatezza fa parte della natura del problema, essendo la distinzione realmente netta solo se si considerano «luoghi» prossimi alle polarità estreme.

Tutto ciò mostra infine come il flusso sonoro che, considerato indipendentemente da questa modalità di rapporto ha la forma di un mero «scorrere» nell'una o nell'altra direzione, non appena viene proposto *prospetticamente*, e cioè colto, per così dire, *dal punto di vista di una nota assunta come unità di riferimento dei rapporti consonantici e dissonantici*, si anima di una potente conflittualità interna. Nulla forse illustra meglio come sia diverso considerare rapporti tra suoni singoli come tali oppure come integrati nei dinamismi dello spazio sonoro del modo in cui deve essere qui proposta la problematica dell'identità; e anche: nulla meglio di questa problematica mostra la profonda *dialetticità interna* dello spazio sonoro.

Se prendiamo in considerazione l'identità nel senso più stretto rappresentata dall'unisono, ciò che importa è allora il

luogo che l'unisono occupa all'interno dello spazio sonoro inteso come flusso.

Dalle schematizzazioni precedenti non è difficile trarre la seguente rappresentazione, che deve essere naturalmente intesa in un senso un po' diverso dalle precedenti. I due flussi in movimento debbono infatti essere considerati simultaneamente risuonanti: quello a sinistra proviene dall'ottava inferiore, quello a destra dall'ottava superiore, e risuonano insieme con il suono di riferimento. I rapporti consonantici e dissonantici sono intesi rispetto alla nota di riferimento.



L'unisono, l'identità più compiuta viene dunque raggiunta salendo dalla consonanza (quinta) inferiore e discendendo da quella superiore secondo un percorso che esaspera progressivamente la differenza – *in un percorso di dissonanza crescente che trova nell'unisono il proprio punto culminante.*

Annotazioni

1. Benché non sia nostra intenzione andare oltre una proposta tendente a indicare il modo di approccio al problema e la sua direzione di sviluppo, mantenendo l'esposizione aperta a ogni possibile miglioramento, è tuttavia certamente opportuno aggiungere alcune precisazioni e qualche commento.

È osservazione abbastanza spesso ripetuta che il rapporto consonantico o dissonantico tra due note risulta *inapprezzabile* se le note sono molto *distanti* tra loro: esse allora si propongono come note semplicemente distinte, come note che «non hanno nulla a

che vedere l'una con l'altra». Alla base di una simile osservazione vi è in realtà un problema fenomenologico che merita di essere reso interamente esplicito.

È il caso anzitutto di notare che anche nel campo dei suoni, come in quello della visione, vale la regola fenomenologica secondo la quale *formeranno un'unità suoni più vicini, piuttosto che suoni più lontani, essendo la distanza intesa nel senso della grandezza dell'intervallo*. Si tratta manifestamente di una regola di «sintesi per contiguità» a cui naturalmente corrisponde la regola che attribuisce all'aumento della grandezza dell'intervallo una funzione segregante. Questa regola non è peraltro peculiarmente legata al problema della consonanza e della dissonanza e in particolare l'unità di cui qui si parla non va confusa con l'unità che, in altra accezione del termine, potrebbe essere attribuita alla consonanza in quanto confluenza e compenetrazione dei suoni. Tuttavia questa nozione di unità ha *un'incidenza significativa* sul problema della consonanza e della dissonanza che merita di essere esplicitamente sottolineata.

Infatti vi è indubbiamente una condizione per l'apprezzamento percettivo sia di una consonanza sia di una dissonanza, e questa condizione è rappresentata proprio dal fatto che i suoni debbono essere «accoppiati» nel senso stabilito dalla regola precedente. L'allentamento di questa condizione conduce al prevalere della semplice distinzione percettiva sia sull'effetto consonantico che su quello dissonantico – i suoni vengono allora percepiti come reciprocamente indifferenti, e quindi anche come suoni che non entrano l'uno con l'altro in un rapporto di contrasto o di reciproca confluenza.

Tenendo conto di ciò potremmo parlare di attenuazione dell'effetto consonantico o dissonantico in una nuova accezione, per indicare non già l'evolversi graduale dell'effetto consonantico in un effetto dissonantico e inversamente, ma come un'attenuazione conseguente all'allentamento della sintesi di contiguità e dunque all'indebolimento di ciò che forma una condizione per il sorgere di un effetto consonantico o dissonantico.

Questa considerazione ci consente un'importante precisazione sulla grammatica della parola «grado di consonanza», e quindi delle espressioni «più consonante», «meno consonante», così come è stata implicitamente fissata dalla nostra impostazione del

problema. Stando ad essa, infatti, le espressioni «più consonante» o «meno consonante», come espressioni che indicano la direzione di un movimento, sono applicabili solo all'interno dell'una o dell'altra sezione dello spazio sonoro. Per dare un'esemplificazione concreta: secondo l'impostazione proposta non ha affatto senso porre la domanda se una terza maggiore sia più o meno consonante di una sesta minore o di una sesta maggiore. Ma, è naturalmente per lo stesso motivo, non ha senso porre il problema se l'ottava sia più o meno consonante dell'unisono.

Quest'ultima circostanza ci invita certo ad un qualche approfondimento. Non è forse la nostra regola grammaticale troppo restrittiva? Di fatto, l'affermare, come si fa di solito, che l'ottava è «meno consonante» dell'unisono (o ha un grado di consonanza minore) non ha forse qualche evidenza dalla propria parte? In effetti, si può rendere conto della differenza in questione attraverso l'azione della regola della «sintesi per contiguità», e quindi facendo riferimento alla maggiore distinzione percettiva che va riconosciuta all'ottava rispetto all'unisono. Vi è qui un'attenuazione dell'effetto consonantico nel nuovo senso ora spiegato. Se vogliamo, dopo di ciò, usare l'espressione «meno consonante», dovremo allora impiegare questa espressione vincolandola, vorremmo quasi dire, non tanto ad un effetto di minore consonanza, ma ad un minore effetto consonantico, e quindi riferirla al «grado di unità» piuttosto che al «grado di consonanza» nella nostra prima accezione del termine. Come è chiaro, si possono qui inserire equivoci fastidiosi.

Lo stesso problema si ripresenta ogni volta che si prendono in considerazione coppie di suoni della stessa specie, ma che sono estremi di intervalli diversi, come nel caso del confronto tra un intervallo di seconda e un intervallo di nona, oppure nel caso dei rivolti all'interno dell'ottava. In questi casi è possibile parlare di un confronto solo in quanto si abbia di mira il problema del grado di unità e il modo in cui le differenze nel grado di unità incidono sull'effetto consonantico o dissonantico. Così si può dire che un intervallo di nona ha un minore effetto dissonantico di un intervallo di seconda oppure che un intervallo di terza maggiore, che può essere considerato come appartenente all'area consonantica, ha un maggiore effetto consonantico della sesta minore. Non cre-

do infine che sia troppo forte l'assunzione che il grado di unità cominci con l'agire come controtendenza all'effetto consonantico o dissonantico al di là del limite rappresentato dalla massima consonanza.

In questo modo si mostra come l'empiria psicologica e le pratiche linguistiche esplichino la loro azione, in realtà molto ampia e la cui considerazione è indispensabile in questo ordine di problemi, a partire da determinazioni di ordine fenomenologico-strutturale la cui chiarificazione è, a sua volta, indispensabile per comprendere il senso di quell'azione.

2. L'insistenza con la quale nelle nostre considerazioni sulla consonanza e sulla dissonanza, e in generale sulla struttura dello spazio sonoro, mettiamo l'accento sulla differenza di principio rispetto a un'impostazione psicologico-sperimentale degli stessi problemi, non toglie il riconoscimento che questa differenza possa diventare meno netta e la linea di demarcazione malsicura quando è la stessa psicologia della percezione ad assumere un andamento fenomenologico. Lo stesso terreno d'indagine tende allora a essere comune e diventano perciò possibili confronti e discussioni certamente feconde in rapporto alla posizione, dei problemi e alle proposte della loro soluzione. A questo proposito vogliamo segnalare l'importanza che riveste, per ciò che riguarda l'aspetto più generale di questo rapporto, il volume di P. Bozzi, *Fenomenologia sperimentale*, il Mulino, Bologna 1989 e, dello stesso autore, le ricerche specificamente dirette all'ambito musicale, in particolare: P. Bozzi, «Un aspetto della qualità armonica: la tendenza alla risoluzione», *Rivista di Psicologia*, LIII, 2, 1960; P. Bozzi e G. Vicario, «Due fattori di unificazione fra note musicali: la vicinanza temporale e la vicinanza tonale», *Rivista di Psicologia*, LIV, 4, 1960; P. Bozzi, «I fattori di unificazione, il mascheramento, il gioco dell'interprete», in *Atti del Convegno «Psicologia ed Estetica»*, Palermo 1981. Notiamo che la sintesi per contiguità di cui si parla nell'annotazione precedente fa tutt'uno con la nozione di vicinanza tonale trattata nel penultimo e nell'ultimo articolo citato. Particolarmente significative sono infine per noi le considerazioni sulla tematica dell'espressione svolte da P. Bozzi nel terzo capitolo («Qualità terziarie») del volume *Fisica ingenua*, Garzanti, Milano

1990, pp. 80 sgg., nel quale la critica dell'associazionismo psicologico nei suoi impieghi ingenui si avvale anche, in modo pertinente ed efficace, di esemplificazioni musicali.

§ 11

Abbiamo detto di non voler precipitarci a considerare le obiezioni che affiorano alla prima delineazione dell'impostazione proposta: ma una volta che essa è stata abbozzata nei suoi lineamenti essenziali prendere in esame le obiezioni rappresenta un modo di fornire ulteriori importanti precisazioni e di evitare fraintendimenti da cui, in realtà, ci sentiamo minacciati molto da vicino. A dire il vero tutte le obiezioni si possono ridurre ad una soltanto, particolarmente dura e rivolta a ciò che fornisce la base stessa della nostra impostazione del problema.

Tutti i nostri ultimi sviluppi sul tema della consonanza e della dissonanza possono essere considerati come conseguenze di un'assunzione fondamentale che chiama in causa la grandezza degli intervalli. Vogliamo esaminare con maggiore attenzione questo punto, anzitutto con riguardo alla *prima sezione* in cui lo spazio sonoro viene suddiviso.

Ciò su cui abbiamo attirato l'attenzione è che il movimento tende ad un *punto di massima consonanza*, riducendosi progressivamente l'effetto dissonantico che segue all'unisono. Si noti che mentre possiamo parlare di un punto di massima consonanza, non possiamo nello stesso senso parlare di un punto di massima dissonanza dal momento che il processo ha inizio proprio dall'unisono. Di massima dissonanza si potrà naturalmente parlare, in un'accezione meno stringente, in rapporto ad un «luogo» che si trova comunque in prossimità dell'unisono. Dobbiamo allora notare che il punto di massima consonanza è anche il punto *più distante* dalla nota fondamentale, così come inversamente il punto di massima dissonanza è il punto *più vicino* alla nota fondamentale.

Si ripresenta così, in forma nuova, e in stretta connessione con il problema della consonanza, la differenza tra il grande e il piccolo intervallo. Potremmo dire: è massimamente dissonante con un suono il suono che è tanto vicino a esso da poter apparire come una sua alterazione.

Tuttavia se ci limitassimo ad un simile rilievo vi sarebbe ben poco da obiettare: in fin dei conti, chiunque, invitato a fornire esempi il più possibile chiari, farà presumibilmente riferimento all'intervallo più piccolo all'interno del nostro sistema – quindi all'intervallo di seconda minore – e, volendo evitare la consonanza di ottava, all'intervallo di quinta. Ma noi in realtà andiamo oltre, poiché pretendiamo di poter considerare questi due casi estremi come indicativi della presenza di una precisa *regola fenomenologica* in base alla quale *vi è una relazione funzionale tra il grado di consonanza e la grandezza dell'intervallo*.

Questa regola noi la vediamo operante, e ciò naturalmente può valere come un'ulteriore importante conferma, nella seconda sezione dello spazio sonoro.

Il movimento si allontana sempre più dalla nota fondamentale, gli intervalli diventano sempre più grandi, ma si tratta in ogni caso di un *movimento di approssimazione alla nota che è più «simile» di ogni altra alla nota fondamentale tanto da poter essere detta «identica» ad essa* (a meno della maggior «acutezza»). L'intervallo rispetto a questa nota si riduce progressivamente, e in questa riduzione l'effetto dissonantico diventa sempre più pronunciato.

Ora proprio questa regola fenomenologica che sta alla base di tutta la nostra discussione potrebbe essere oggetto dell'obiezione più dura: essa è semplicemente falsa! Si è del resto mai letto qualcosa di simile in un testo di teoria musicale o in una trattazione qualsiasi che si occupi della questione? Sembra davvero necessaria la speculazione filosofica per assumere il coraggio di enunciarla. Può forse questo coraggio da due soldi mettere a tacere fatti ben noti che appaiono subito sufficienti ad una decisa confutazione?

Si sa, ad esempio, che l'intervallo tritonico è di norma considerato fortemente dissonante, pur essendo più grande dell'intervallo di quarta e appena più piccolo dell'intervallo di quinta; mentre, proprio per questo, secondo lo spirito (o forse sarebbe meglio dire, la logica) delle nostre considerazioni, esso appartiene all'area consonantica e il suo grado di consonanza dovrebbe essere addirittura maggiore di quello dell'intervallo di quarta. Oppure si può rammentare che in generale si è propensi a considerare la terza zarliniana più consonante della terza temperata, pur essendo più vicina alla nota fondamentale. Basterebbe citare questi due casi, anzi soltanto il primo, per mettere da parte l'idea di una connessione funzionale tra il rapporto consonantico e la grandezza dell'intervallo.

Invece obiezioni come queste che sembrano tagliare l'errore alla radice ci consentono di apportare alla nostra posizione gli ultimi miglioramenti che sono indubbiamente indispensabili per evitare che, in luogo di ottenere un effettivo chiarimento, tutto ricada nella massima confusione.

In realtà un errore autentico lo commetteremmo se, prendendo alla lettera quelle obiezioni, ci accingessimo a sostenere alcunché su questo o quel determinato rapporto intervallare, singolarmente preso ed eventualmente messo a confronto con un altro. Si tratta invece di richiamare l'attenzione su quel mutamento di punto di vista che avevamo annunciato nel momento in cui abbiamo dato l'avvio a questi ultimi sviluppi, per farne ora apprezzare a fondo tutta l'importanza. Esso era stato operato soprattutto con l'intenzione di passare ad una considerazione dell'intera problematica in un quadro fenomenologico, dal momento che deve essere anzitutto chiaro che qui è in gioco propriamente l'ammissibilità di una considerazione della distinzione tra consonanza e dissonanza da un punto di vista fenomenologico-strutturale, e di conseguenza ciò che in rapporto a quella distinzione può essere detto attenendosi strettamente all'interno di questo punto di vista.

Cosicché, mentre abbiamo cominciato la nostra discus-

sione prendendo in esame la grammatica corrente dei termini, passando ad un'impostazione dinamica e chiamando in causa lo spazio sonoro, abbiamo operato una vera e propria nuova determinazione del problema, e quindi dello stesso senso delle parole «consonante/dissonante», scontando possibili divergenze rispetto a impieghi più o meno determinatamente codificati dalla teoria e dalla pratica musicale. Siamo passati ad un *nuovo gioco linguistico*, nel quale non solo non sono ancora implicati i suoni nella loro molteplicità e singolarità, ma soprattutto viene meno la possibilità, lasciata ampiamente aperta dall'impostazione usuale del problema e che di continuo traspare nella grammatica corrente dei termini, di una riduzione dell'intera tematica al piano empirico-psicologico.

Il nostro problema diventa allora: che ne è della distinzione tra consonanza e dissonanza se separiamo da essa quei momenti che possono pretendere al massimo una giustificazione empirico-psicologica?

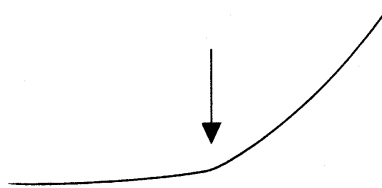
Perciò non abbiamo preso nemmeno in considerazione questa o quella curva del rapporto consonantico fondata su più o meno accurate sperimentazioni psicologiche che sono a disposizione di ognuno¹¹⁰. Abbiamo invece richiamato l'attenzione sull'esistenza di una *tendenza dello spazio sonoro* che esibisce di per se stessa la presenza di una regola interna. La rilevazione di questa tendenza poggia ovviamente su una situazione percettiva, e tuttavia *non* su *introspezioni*, non su *esperimenti*, e *nemmeno* su elementi che ci potrebbero far sospettare l'azione determinante della convenzione e quindi della *mediazione linguistica*.

In precedenza non ho fatto altro che attirare la vostra attenzione sul fatto che lo spazio sonoro, relativamente ad un suono di riferimento che viene tenuto fermo, tende alla massima consonanza secondo la descrizione fornita in precedenza. *Esso ha proprio questo andamento.*

¹¹⁰ Cfr. ad es. P. Righini e G.U. Righini, *Il suono*, Tamburini, Milano 1974, p. 247.

Qualcuno potrebbe chiedere: *come la sai?* Che cosa ci può assicurare che non si tratti di una tua sommaria impressione personale che non ha nessun fondamento nella cosa stessa?

Allora io attiro la vostra attenzione sul fatto che la linea seguente:



si impenna verso l'alto all'incirca nella zona indicata dalla freccia. Chi è ora disposto a chiedere, seriamente, come faccio a saperlo? E chi sarebbe tanto ottuso da ammettere una simile affermazione solo se supportata da una verifica sperimentale adeguata?

Si vedono allora subito le conseguenze di questo modo di impostare il problema: la forma strutturale messa in evidenza fornisce un criterio per la formulazione delle domande così come per la determinazione del senso delle risposte. In base ad essa è certamente già deciso se un determinato punto appartenga all'area consonantica o a quella dissonantica. E così è anche già deciso in quali circostanze sia ammissibile il parlare di una differenza nel grado di consonanza e in particolare il modo in cui va intesa questa differenza. Ci liberiamo così in un colpo solo di tutte le difficoltà che abbiamo segnalato a suo tempo e che giustificano il dubbio sulla consistenza della nozione.

La terza è una consonanza? E il suo grado di consonanza è maggiore o minore della quinta o della sesta?

Qui è veramente il caso di dire, *stando all'impostazione usuale*: come faccio a saperlo? Che cosa esattamente debbo

mettere a confronto e in che modo questo confronto può essere realizzato? Di fatto secondo quella impostazione, la nozione di consonanza tende a ridursi ad una nozione di eufonia e di gradevolezza che rende labili e incerti i contorni stessi del problema. La teoria e la storia musicale sembrano confermare, con la varietà delle risposte e delle decisioni, una simile dissoluzione dell'intera questione nell'empiria psicologica.

Di fronte a tutto ciò, noi ammettiamo senz'altro di sentirci presi da un soprassalto platonistico: con il richiamo a criteri ed a regole interne alla struttura facciamo nuovamente valere, a modo nostro, quel motivo che abbiamo visto così chiaramente formulato nel passo della *Repubblica* dove si manifesta, e proprio in rapporto ad un materiale così inesorabilmente sensibile come è il suono, una sorta di *insofferenza verso le indeterminatezze della sensibilità*.

Naturalmente non si tratta per noi di rivendicare la necessità di oltrepassare il piano della sensibilità in direzione di pretesi a priori matematici. Eppure la presenza di un motivo «aprioristico» è innegabile nella stessa proposta di una nuova determinazione del senso del problema a partire dal riconoscimento di una trama di rapporti strutturali direttamente afferrabili sulla superficie fenomenologica. È così interamente cambiata l'angolatura dalla quale guardiamo alla distinzione tra consonanza e dissonanza – è cambiato, come dicevamo in precedenza, il modo di impiego dei termini, la loro *grammatica*. Di questo cambiamento occorre prendere chiaramente coscienza dal momento che tutte le difficoltà entro cui è costretta a destreggiarsi la nostra discussione sorgono proprio dalla coesistenza tra un piano empirico-psicologico e un piano fenomenologico-strutturale. A questo intreccio di piani, e dunque di «giochi linguistici» diversi, sono dovuti quei fraintendimenti della nostra posizione che si manifestano nelle dure e aperte obiezioni che abbiamo formulate all'inizio.

In effetti, mentre nell'impostazione usuale della questione, ha senso proporre confronti tra intervallo e intervallo,

per quanto possa una simile proposta diventare subito altamente problematica, considerando la questione dal lato della struttura, avremo a che fare non con punti o intervalli, ma con fasi di un processo ed eventualmente con differenze nel senso dello sviluppo processuale. Poiché questo processo è caratterizzato come un progresso verso una condizione di massima consonanza, una fase può essere più o meno prossima a questo limite. Questa prossimità, a sua volta, non deve essere intesa staticamente, ma dinamicamente, come un essere più o meno proteso verso quel limite. Per questo motivo le obiezioni precedenti non possono pretendere alcuna forza di confutazione, e dunque noi non abbiamo affatto bisogno di intervenire con qualche nostra personale opinione, ad esempio, sul carattere dell'intervallo tritonico.

La differenza dei piani deve dunque essere sottolineata con energia, così come al tempo stesso il fatto che l'intera impostazione proposta fa riferimento allo spazio sonoro nella sua dimensione originaria come movimento sonoro, come flusso. La coppia consonanza-dissonanza designa allora una tensione interna dello spazio sonoro, una tensione che appartiene ad esso e che non solo mostra la presenza di una regola, ma che istituisce al tempo stesso un nuovo momento di articolazione.

In effetti non dobbiamo perdere di vista il problema più generale dal quale abbiamo preso le mosse e nel quale è inscritto anche quello della consonanza e della dissonanza.

La nostra domanda era: se la dimensione iniziale da cui vogliamo prendere le mosse è il Suono stesso, il continuo sonoro, *come fanno a esserci i suoni?* In che modo diventa possibile il passaggio dalla continuità alla discretezza? Vi sono criteri che orientano in via di principio la suddivisione dello spazio sonoro?

Tutta la nostra discussione è attraversata da questa domanda che certo ha cominciato a ricevere qualche risposta.

In primo luogo, lo spazio sonoro è caratterizzato da una struttura iterativa che non solo esibisce una prima suddivisio-

ne, ma che consente anche di limitare il problema all'intervallo di ottava. In secondo luogo, la tematica dell'alterazione mostra l'esistenza di un limite di principio alla libertà della suddivisione fornendo una giustificazione intrinseca alla distinzione tra suoni «principali» e suoni «secondari», intesa in una delle accezioni possibili di questi termini. Ora, con la considerazione della distinzione tra consonanza e dissonanza facciamo un ulteriore passo avanti in rapporto a questo problema. Mentre la regola della «contiguità» implicata nella tematica dell'alterazione, non era naturalmente in grado di determinare alcun punto all'interno dell'intervallo di ottava, appare invece chiaro che la considerazione della forma dissonantica-consonantica dello spazio sonoro effettua questa determinazione. Si tratta ovviamente del *punto di massima consonanza*: esso individua due intervalli notevoli, secondo la terminologia musicale corrente, l'intervallo di quinta e l'intervallo di quarta. Gli intervalli di quinta e di quarta sono inscritti nella struttura dello spazio sonoro: in questo modo può essere certamente ripreso non tanto un punto di vista oggettivistico che sembra aver bisogno di una giustificazione fisica e che difficilmente può essere liberato da elementi di dogmatismo, quanto quelle sue ragioni che possono essere reperite a livello puramente fenomenologico. La novità teorica sta qui nel fatto che questo punto che suddivide il segmento rappresentativo dello spazio sonoro non ha affatto bisogno di giustificare la propria rilevanza – e quindi eventualmente la propria funzione strutturante – attraverso considerazioni che riguardano la consonanza più bella, più gradevole, più eufonica, più compiuta. Essa deriva invece dal fatto stesso che quel punto può essere appreso uditivamente come punto terminale di uno sviluppo sonoro di un determinato tipo. Esso ha carattere di punto di volta, perché proprio in quel punto avviene l'inversione della direzione di movimento.

In realtà ogni altro momento del processo ha carattere di uno stato essenzialmente transitorio. Ciò vale naturalmente

anzitutto per i momenti che appartengono all'area dissonantica: la dissonanza è infatti un divenire dissonante a partire dalla condizione iniziale dell'unisono (o della consonanza di ottava), cosicché dal rapporto dissonantico non può essere individuato – nello stesso senso – alcun punto determinato. Ma in stretta coerenza con la nostra impostazione dobbiamo affermare che anche l'area consonantica rappresenta per noi una transizione verso quel *massimo* a cui spetta nel senso più stretto e proprio il titolo di Consonanza.

In realtà le considerazioni fenomenologico-strutturali non possono spingersi oltre il riconoscimento di questa articolazione interna elementare, quindi oltre *l'idea di un unico punto di consonanza e di aree di consonanza e di dissonanza intese come transizioni*. In certo senso riscopriamo il senso antico della parola – il senso greco del termine di consonanza («sinfonia») che, come si sa, ammetteva di essere applicato solo all'intervallo di quinta e di quarta, a parte i casi dell'ottava e dell'unisono. Questa circostanza viene spesso citata come conferma di una visione relativistico-soggettivistica del problema: come se quell'impiego linguistico documentasse che per l'orecchio greco qualunque altro intervallo fosse avvertito come dissonante. A noi invece piace pensare che un impiego tanto ristretto del termine fosse soltanto un segnale della prosimità all'aspetto strutturale del problema.

§ 12

Dopo una discussione che, nonostante tutti i nostri sforzi per evitare le tentazioni che si ponevano a ogni passo di estenderne la portata e approfondirne i termini, ha assunto in ogni caso un'ampiezza tale da rendere difficile dominare il senso dell'insieme, si sente il bisogno di riportare la riflessione sugli intenti che stanno alla sua base e che rappresentano anche le sue motivazioni più profonde.

Questa riflessione può essere avviata dedicando qualche parola di commento alla nozione di *regola fenomenologica* – espressione che in precedenza abbiamo direttamente introdotto senza particolari spiegazioni. Con una simile espressione noi intendiamo una regola formulata in stretta inerenza alla forma e ai modi di manifestazione del materiale percettivo – e di essa potremmo dare un’illustrazione ricorrendo ad esemplificazioni estremamente elementari.

Si pensi alle nostre considerazioni sulla temporalità. Non potremmo forse rendere esplicite delle regole che sono contenute nel fatto stesso che i suoni e le sequenze sonore sono temporalmente determinate? Ad esempio: un suono che dura di più, all’interno di una sequenza, avrà certamente maggior *peso* di un suono che dura di meno, cosicché potremmo dire che vale in generale la regola «maggiore durata, maggiore importanza». Lo stesso si potrà dire per la ripetizione: il ritorno percettivo dello stesso suono non può che conferirgli pregnanza. Oppure potremmo rammentare il rilievo che assume in una sequenza il *primo* suono e proprio per il fatto che esso è il primo. Infatti, sviluppandosi una «melodia» temporalmente e dunque non potendo essere data fin dall’inizio in una «visione d’insieme» nella quale si distinguano senz’altro i tratti principali dai dettagli, il primo suono non può essere afferrato come un dettaglio, cosicché essa comincia con una prevenzione uditiva e ciò proprio per il fatto che essa comincia. Anche se questa prevenzione potrà essere subito smentita dallo sviluppo successivo. Del resto l’imponenza del primo suono sarà senz’altro sminuita da una durata troppo breve.

Regole elementarissime, come abbiamo detto, ma pur sempre regole. In quanto poi esse mettono in questione l’importanza maggiore o minore dei suoni in una sequenza, esse vertono sull’idea stessa dell’articolazione come un’idea che appartiene alla nozione di «melodia» considerata nella sua massima generalità. Non chiameremo «melodia» una sequenza di suoni in tutto e per tutto indifferenti, così come non

parleremmo di «melodia» in rapporto al risuonare uniforme di un unico suono. La significatività di una sequenza di suoni consiste anzitutto nel fatto che essa consta di suoni che hanno pesi differenti. Le regole che abbiamo rammentato sono regole atte a istituire differenze.

Ma questa problematica è presente ovunque nelle nostre considerazioni sulla struttura dello spazio sonoro proprio per il fatto che, come abbiamo cercato di mostrare, esso è attraversato da tensioni che sono in grado di differenziare la continuità preparando il passaggio alla discretezza, e dunque ad una molteplicità di possibili forme di articolazione. Da questa angolatura può essere riconsiderata l'intera tematica dell'alterazione, e dunque della connessione tra continuità e discretezza, così come, e appena il caso di dirlo, quella della consonanza e della dissonanza. Possiamo in generale dare forma di regola a relazioni strutturali che chiamano in causa la grandezza degli intervalli, la loro caratterizzazione «qualitativa», la maggiore o minore «somialianza» tra i suoni, dunque i rapporti istituiti nel gioco della dissonanza e della consonanza.

Ora, proprio considerando gli esempi nella loro elementarità, appare subito chiaro che queste regole non sono da intendere come se esse avessero una validità relativa ad un determinato linguaggio, ma come regole che poggiano su nessi necessari, su legalità di ordine strutturale. Non meno importante, per chiarire la natura di queste regole, e che nella loro formulazione non è stato ancora deciso proprio nulla sui modi, certamente molteplici, in cui esse potrebbero intervenire in un progetto espressivo. In base ad esse possiamo affermare, per stare alle semplici esemplificazioni precedenti, che se all'interno di una sequenza una nota ritorna con particolare insistenza, essa tenderà a prender rilievo all'interno della sequenza stessa, un rilievo che potrebbe essere accentuato se quella stessa nota aprisse la sequenza e anche la chiudesse. Ma se affermassimo, ad esempio, che deve esserci sempre, in ogni sequenza di suoni, una nota più importante di tutte le altre e

che questa deve sempre stare all'inizio e alla fine della sequenza, opereremmo una netta modificazione di piani, segnalata del resto dalla formulazione *prescrittiva* a cui or ora abbiamo fatto ricorso. La regola di cui ora si parla è propriamente una *norma*, e possiamo assumere che essa faccia parte di un linguaggio di cui contribuisce a determinare la particolarità. In un altro linguaggio potrebbe ad esempio valere la norma secondo cui un suono *deve* presentarsi in una sequenza una volta soltanto, e dunque nessuna nota deve prevalere sulle altre attraverso il modo della ripetizione. Ma è della massima importanza sottolineare che anche questa norma, come la precedente, presuppone la validità della regola fenomenologica ed è a partire da essa che può essere compreso il senso di quel divieto.

Val la pena di notare a questo proposito che nulla sarebbe più erroneo che interpretare la nostra trattazione del problema della struttura dello spazio sonoro come se in essa si tendesse a operare una trasposizione su una pretesa terra di nessuno di luoghi comuni che sono invece caratteristici del linguaggio tonale nella prospettiva di una loro legittimazione. Naturalmente osiamo pensare che anche le regole di questo linguaggio (come di ogni altro) non siano *campate in aria*, ma abbiano le loro ragioni, da un lato, negli intenti espressivi perseguiti, dall'altro nel modo in cui, in conformità a questi intenti, viene elaborato il materiale sonoro. Ma occorre anche sottolineare che sul terreno nel quale ci disponiamo non si è affatto deciso, anzi *non si è nemmeno posto il problema*, se, ad esempio, l'importanza che l'intervallo di quinta ha indiscutibilmente in rapporto alla descrizione della struttura dello spazio sonoro debba essere fatta valere sul piano espressivo e secondo quali possibili norme. E lo stesso si può dire per le caratterizzazioni tendenzialmente espressive che sottolineano la dinamicità della dissonanza oppure la staticità della consonanza di cui abbiamo difeso in vari modi la pertinenza; oppure per tutte quelle norme, appartenenti al linguaggio della to-

nalità (come quella della risoluzione della dissonanza) di cui possiamo riconoscere il fondamento all'interno di considerazioni strutturali (e quindi togliendo di mezzo l'ottusa idea di clausole fondate unicamente sull'abitudine), facendo tuttavia notare che queste stesse considerazioni debbono essere chiamate in causa per rendere conto di norme interamente diverse.

A questo punto si intravede con chiarezza in che modo la problematica che abbiamo qui trattata si integri nel quadro critico e polemico che abbiamo delineato nella nostra *Introduzione* contribuendo a fissarne più nettamente i contorni.

In certo senso nella discussione che abbiamo in essa condotto sul problema della molteplicità dei linguaggi della musica ci siamo chiesti: in che modo veniamo educati a questa molteplicità? In che modo la teoria musicale o, più ampiamente, la riflessione teorica intorno alla musica ci può preparare ad essa? E avevamo già ampiamente fatto valere l'opinione che non solo nessuna educazione può venire dalla semplice trasmissione delle regole e delle loro vicende all'interno della tradizione musicale europea anche se accompagnate da qualche estrinseco ammonimento relativistico; ma nessuna, nemmeno dalla pura e semplice asserzione della molteplicità e dell'idea conseguente di grammatiche particolari che determinano le validità interne a questo o quel sistema linguistico. Come si è già notato a suo tempo, al di là di ciò che in queste affermazioni è ormai pura e semplice ovvietà, in esse ciascun sistema viene prospettato in linea di principio come un universo chiuso fluttuante nel vuoto e sul vuoto. Come sarà possibile allora stabilire un modo di approccio dall'uno all'altro sistema, se viene escluso ogni legame? In che modo possono essere realizzati quei confronti che sono necessari per fissare le differenze e il loro senso? Ci troviamo qui nella condizione di avere a che fare ogni volta con «categorie» interamente nuove, con regole così radicalmente scaturite dal nulla da fare diventare problematica la stessa possibilità della comprensione.

Si impone così, ogni volta che l'attenzione viene attirata sulla molteplicità dei linguaggi della musica, e dunque sul tema della loro particolarità, la necessità di disporre di nozioni che proprio in forza della loro generalità siano in grado di fornire un criterio per apprezzare la novità e la differenza.

Si impone il problema di una *teoria generale della musica*. Così e semplicemente: solo una teoria generale della musica può fornire un'introduzione e una preparazione effettiva alla molteplicità, solo attraverso di essa la particolarità può essere dispiegata nella sua effettiva ricchezza di senso¹¹¹.

Parlare di una teoria generale non significa tuttavia postulare un'astratta essenza unitaria, una sorta di nucleo identico che ogni linguaggio musicale dovrebbe possedere, e dunque nemmeno si pensa a un'esposizione sistematica compiuta, il cui oggetto apparirebbe subito indeterminato. Si pensa invece alla possibilità di disporsi di fronte ai casi sempre determinati in cui consiste la musica *dal punto di vista di una teoria generale*. La questione di una teoria generale, che affiora e non può non affiorare ovunque all'interno della teoria e della filo-

¹¹¹ Alla scarsa attenzione alla problematica musicale da parte della riflessione estetica e filosofica in genere, fa riscontro sul versante musicologico un profondo disinteresse – e alludo qui naturalmente in modo esclusivo alla situazione italiana – nei confronti della questione di una teoria generale della musica, disinteresse che non ha conseguenze solo su maggiori o minori profondità speculative, ma che ha generato una relativa arretratezza nel campo delle indagini più strettamente analitiche che esigono in via di principio opzioni di ordine teorico e metodico spesso apertamente sconfinanti nell'ambito delle questioni filosofiche. Tra le poche eccezioni a questo quadro merita di essere segnalato il lavoro condotto da Marco de Natale, a cominciare dal volume *Strutture e forme della musica come processi simbolici* (Morano, Napoli 1978) fino al più recente *Analisi della struttura melodica* (Guerini, Milano 1988). La necessità di un punto di vista di una teoria generale si impone qui con particolare evidenza in stretta connessione con problematiche analitiche specifiche e con la consapevolezza del suo raggio di azione che raggiunge il problema della costruzione di un apparato categoriale capace di offrire strumenti per la comprensione delle strutture musicali di culture non europee, così come quello di un rinnovamento della presentazione dei «concetti fondamentali» che non può non avere conseguenze importanti sulla didattica musicale.

sofia della musica e persino all'interno delle tematiche analitiche, per quanto quella stessa espressione venga accuratamente tenuta lontana dal dibattito, consiste essenzialmente nel riconoscimento della *possibilità di un punto di vista*. Ma questo riconoscimento può essere effettivamente realizzato solo se questa tematica viene liberata da tutti quei fraintendimenti che la renderebbero impraticabile. Tutti i nostri sviluppi precedenti possono ora essere riconsiderati, in uno sguardo retrospettivo, come sviluppi che illustrano questa possibilità. Il tema del regresso ad un piano prelinguistico, della necessità di disporsi ai margini della musica considerata nella varietà delle sue manifestazioni, che è presente fin dall'inizio della nostra trattazione, riceve, nel nostro tentativo di caratterizzazione fenomenologica dello spazio sonoro, un più preciso profilo problematico e ci consente di formulare con chiarezza l'idea dell'esistenza di regole di base e dunque di una *grammatica di base* – un'espressione questa che si presta anche a essere applicata al di fuori del campo del linguaggio per indicare la presenza sul piano dell'esperienza di forme strutturali fondamentali.

Muovendoci in questa direzione, a ben pensarci, non facciamo altro che prospettare da una diversa angolatura un'idea che si impone con evidenza già in una considerazione della modificazione delle regole all'interno dell'unità di una tradizione. Una nuova regola, nell'ordine storico, non può proporsi in altro modo se non come una sorta di negazione attiva di una vecchia regola oppure come un mutamento del rapporto di questa con le altre regole, come un modo diverso di impiegarla e di integrarla.

Ma ciò suggerisce appunto una riflessione su un terreno più ampio. Quando ci installiamo all'interno di un linguaggio e nella particolarità delle sue regole dobbiamo sapere che esse non sono escogitazioni arbitrarie che si sostengono a vicenda nella loro pura e semplice coesione sistematica. Esse risultano invece da affermazioni e negazioni, da modi peculiari di im-

piego, da scelte e decisioni. Prima di esse vi sono infatti quelle regole fenomenologiche che costituiscono una grammatica di base che è sempre implicitamente presupposta. Cosicché dobbiamo dire: *dal gioco con queste regole derivano le regole di questo gioco.*

CAPITOLO QUARTO

SIMBOLO

Chiunque si accinga oggi ad aprire una discussione sul problema del *sensu del musicale* deve attendersi da una buona parte dei suoi ascoltatori una subitanea caduta dell'attenzione, come di fronte ad un argomento che è stato certamente di fondamentale importanza nei dibattiti di estetica musicale, ma che ha raggiunto ormai una sorta di definitivo assestamento.

Intanto si prospetta subito già fatto e bene delineato lo schema dell'alternativa entro cui quella discussione dovrebbe necessariamente svilupparsi, così da togliere ogni incertezza intorno al modo dell'impianto, un'incertezza che peraltro può a malapena essere mantenuta in rapporto al suo andamento successivo, essendo anche l'esito scontato fin dall'inizio. L'alternativa consiste infatti in una considerazione che ricerca il senso del musicale nei dinamismi che hanno origine al di fuori del brano musicale e, sul lato opposto, nella tesi secondo cui questo senso sarebbe invece tutto giocato al suo interno, cosicché da esso fuorvierebbe ogni richiamo a circostanze esterne, non direttamente afferrabili nel brano stesso, per quanto possano risiedere nelle sue vicinanze. In rapporto a questa immanenza del senso si usa parlare di *formalismo*, mentre appartiene all'altro polo dell'alternativa il riconoscimento di un «contenuto» che viene plasmato e rappresentato nelle forme musicali. Secondo un'analogia spesso ricorrente: l'alternativa sta tra una concezione del musicale come un dipinto che si compiace del puro gioco di forme e di colori che nulla raccontano intorno al mondo oppure come un dipinto che, rappresentando volti e paesaggi, sa narrare eventi. Ma l'attenzione si è già di molto allentata se fin dall'inizio la questione sembra essere ormai decisa a favore del versante che, adattandosi alla terminologia corrente, anche noi chiameremo *formalistico*.

Alla domanda se nella musica si esprimano pensieri e

sentimenti, se essa possa essere paragonata sotto questo riguardo all'immagine poetica, alla raffigurazione pittorica o all'azione drammatica, la tendenza della risposta, comunque poi essa venga articolata e variamente approfondita, sarà per lo più negativa. Al punto che la stessa parola «espressione» – in se stessa così innocua quando non sia ancora integrata in una filosofia – può essere considerata sospetta e particolarmente indesiderata.

«L'espressione non è mai stata la proprietà immanente della musica» – afferma perentoriamente Stravinsky in una frase famosa¹¹². A sua volta Schönberg ribadisce in varie occasioni che un'idea nella musica consiste essenzialmente nella «relazione reciproca delle note»¹¹³, il musicista non essendo altro che una sorta di filosofo i cui pensieri hanno forma musicale¹¹⁴.

La musica basta a se stessa. Quindi non devi andare alla ricerca di qualcosa che sta al di sotto o al di là della superficie sonora. Quando odi uno sviluppo tematico, non devi chiederti quale sia il pensiero che sta alla sua base e che esso porta all'espressione, dal momento che *lo sviluppo tematico stesso è quel pensiero*. Ciò che dal musicista è stato pensato sono proprio questi suoni – i suoi *pensieri* sono appunto *pensieri musicali*, cioè *pensieri fatti di suoni*.

Affermazioni come queste meritano di essere accompagnate da qualche parola di commento così da coordinare a esse alcuni motivi capaci di consolidare il nostro consenso.

Ad esempio: esse negano forse che sentimenti o pensieri

¹¹² I. Stravinsky, *Cronache della mia vita*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 52. La frase continua così: «La ragion d'essere di questa non è in alcun modo condizionata da quella. Se, come quasi sempre accade, la musica sembra esprimere qualcosa, si tratta di un'illusione e non di una realtà. È semplicemente un elemento addizionale che, per una convenzione tacita e inveterata, le abbiamo prestato, imposto, quasi un'etichetta, un protocollo, insomma un'esteriorità, e che, per abitudine e incoscienza, abbiamo finito per confondere con la sua essenza».

¹¹³ A. Schönberg, *Analisi e pratica musicale*, Einaudi, Torino 1974, p. 67.

¹¹⁴ A. Schönberg, *Stile e idea*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 11.

possano in qualche modo essere «fonti di ispirazione» per il musicista, che vi siano suggerimenti o suggestioni prima dell'opera e che in qualche modo sono connessi, nella mente del compositore, all'origine dell'opera? Riprendendo quella frase tanto citata e rincrescendosi anche un poco della sua forse immeritata fortuna, Stravinsky osserva che per nulla affatto intendeva in essa negare che il compositore si esprima nell'opera, quanto piuttosto affermare che questa circostanza è irrilevante rispetto alla *realtà* della composizione musicale, dal momento che «una nuova composizione musicale è una nuova realtà»¹¹⁵. L'accento deve dunque cadere sulla *dimensione d'essere* dell'opera, su questo suo trarsi fuori dalla concatenazione dei vissuti nella quale essa è stata generata, potendo così pretendere di essere considerata nella sua pura oggettività.

Schönberg narra una volta come un proprio brano di musica strumentale sia per lui costantemente associato ad un orrifico dipinto, che gli era rimasto impresso nella mente sin da bambino, nel quale la ciurma ammutinata di una nave inchiodava per la testa il proprio capitano. Egli narra questo certamente per sottolineare – come del resto si precipiterebbe

¹¹⁵ I. Stravinsky e R. Craft, *Colloqui con Stravinsky*, Einaudi, Torino 1977, p. 299: «Quella battuta superpubblicizzata sull'espressione (o non espressione) era semplicemente un modo di dire che la musica è soprapersonale e superreale e come tale va oltre i significati verbali e le descrizioni verbali. Era diretta contro il concetto che un brano di musica sia in realtà un'idea trascendentale 'espressa in termini musicali' con l'implicazione da *reductio ad absurdum* che tra i sentimenti di un compositore e la loro trascrizione musicale debbano esistere esatti correlativi. Era un parere improvvisato e fastidiosamente incompleto, ma persino i critici più ottusi avrebbero potuto vedere che non negava l'espressività musicale, ma soltanto la validità di un certo tipo di asserzione verbale circa l'espressività musicale. Incidentalmente sostengo ancora quell'osservazione, anche se oggi la rivolterei così: la musica esprime se stessa. Il lavoro di un compositore sta proprio nell'incarnazione dei suoi sentimenti e naturalmente si può pensare che li esprima o li simboleggi (anche se la consapevolezza di questo atto non riguarda il compositore). Più importante è il fatto che la composizione è qualcosa di completamente nuovo al di là di quelli che si possono chiamare i sentimenti del compositore... Una nuova composizione musicale 'è' una nuova realtà».

a sottolineare qualunque commentatore – che proprio nulla ha a che fare con il brano musicale quella visione, per quanto ad essa, per qualche misteriosa ragione, quel brano sia strettamente vincolato nella vita affettiva del compositore¹¹⁶.

Sullo sfondo del problema vi è dunque anzitutto una presa di posizione antipsicologista, che intende determinare l'opera nel suo essere più che nella sua origine e nella sua destinazione. Una presa di posizione che naturalmente non vale solo nella direzione della produzione, ma anche in quella dell'esecuzione, dell'ascolto e del discorso critico.

«Ciò che vorrebbero sapere – a parlare è qui ancora Stravinsky – è se le note ripetute del clarinetto basso alla fine del primo movimento della mia *Sinfonia in tre movimenti* possano essere interpretate come una 'risata'. Supponiamo che io concordi a intendere che sia una 'risata', *che differenza fa per l'esecutore?* Le note non ne vengono toccate. *Esse non sono simboli, ma segni*»¹¹⁷.

Qui si concede addirittura che il compositore abbia proprio voluto conseguire l'effetto espressivo di una risata, abbia voluto «imitarla». Ma le note, i suoni anzitutto scritti sul foglio di carta, restano con ciò esattamente quello che erano e il bravo clarinettista resta con il suo specifico problema esecutivo, che è anzitutto un problema tecnico. Dovrebbe dunque pensare ad una risata? Forse è meglio che non lo faccia.

All'ascoltatore invece si raccomanderà di mettere da parte tutte quelle indicazioni che gli vengono dal di fuori del brano musicale come tale, e soprattutto da titoli di sapore descrittivo, raffigurativo, narrativo che così spesso i musicisti (o altri per loro) propongono in rapporto alle loro opere, quasi volessero imporre a forza ai segni sonori una capacità simbolica che essi non sono in grado di sopportare. Benché in realtà

¹¹⁶ Cfr. G. Manzoni, *Arnold Schönberg*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 109-110 (si fa riferimento al Quartetto n. 3 op. 30 per archi).

¹¹⁷ I. Stravinsky e R. Craft, *op. cit.*, p. 85.

la questione del simbolismo sia tutt'altro che superata nelle teorie di esplicita inclinazione formalistica, l'opposizione tra *simbolo* e *segno*, richiamata da Stravinsky, è quanto mai pertinente dal momento che una sorta di repugnanza nei confronti del tema del simbolismo si trova indubbiamente alle radici dell'istanza formalistica. L'accogliere da parte dell'ascoltatore la provocazione «simbolica» che può provenire da un titolo o da un suggerimento esterno non significa altro che rinnovare la negazione della dimensione ontologica dell'opera, una negazione che non si realizza soltanto nel mantenere il vincolo con i motivi della sua produzione, ma anche in una modalità dell'ascolto che la annienta. In luogo di mantenere l'opera nella autonomia della sua dimensione d'essere, noi la impastiamo nel flusso dei *nostri* vissuti, facendo dell'ascolto una fonte di ispirazione per le *nostre* più svariate fantasticherie.

Infine, seguendo un simile orientamento, il discorso critico tenderà ad assumere il carattere di un'illustrazione del modo in cui il brano musicale è fatto, quindi di un'*analisi* di esso che sia capace di lumeggiarne la struttura e di mettere in evidenza le tecniche impiegate, piuttosto che indulgiare sulle «impressioni» che il brano può generare nell'ascoltatore.

Ed è subito il caso di richiamare in proposito, per opposizione, e senza voler spingere lo sguardo troppo oltre, quanto diversamente si presentasse l'intero problema nel secolo XIX, quando la relazione al contenuto sembrava essere spesso esplicitamente ricercata, e così anche appariva naturale che la tecnica compositiva non fosse altro che un veicolo attraverso il quale pensieri e sentimenti potevano giungere all'espressione. Era allora possibile, con molta semplicità, indicare una fonte letteraria come origine di un brano senza ritenere di dover subito correre ai ripari pregando l'ascoltatore di non tenerne conto. È noto che Beethoven invitava alla lettura di Shakespeare chi gli chiedeva una chiave per la comprensione delle sue sonate; e così Liszt non esitava a proporre esplicitamente come fonte per la propria ispirazione sonetti del Petrarca o a

rievocare al pianoforte la lettura di Dante con riferimento ad una poesia di Victor Hugo.

È del resto cosa risaputa: una tendenza formalistica nel senso molto ampio nel quale assumiamo qui questo termine, può essere considerata come in qualche modo connaturata all'atteggiamento musicale novecentesco, e si trova in ogni caso in concordanza con quell'inclinazione antiromantica che è indubbiamente di quell'atteggiamento uno dei tratti caratteristici, o più propriamente, *uno dei modi fondamentali della sua autorappresentazione*. Come dice efficacemente Jankélévitch: «La volontà di non esprimere nulla è la grande civetteria del ventesimo secolo»¹¹⁸. Questo motivo polemico è, almeno alla superficie, tanto violento da far spesso dimenticare che la parola «romantico» rimanda ad una straordinaria stagione della cultura, per far valere invece il suo significato incolto, quasi che essa evocasse chissà quali svenevolezze, chissà quali atmosfere da romanzetti rosa.

D'altra parte, potremmo forse prendere a tal punto sul serio Beethoven da ricercare nelle articolazioni delle sue sonate le scene della *Bisbetica domata* o della *Tempesta*, come se il pensiero del compositore fosse stato guidato da esse passo per passo?¹¹⁹ Oppure lasciarci guidare nell'ascolto, passo per passo, dalle effusioni immaginifiche che caratterizzano così spesso i «programmi» della musica romantica? In realtà vi è un'aneddotica così ricca sugli eccessi, o anche, se si vuole, su quelle che potrebbero essere presentate come semplici conseguenze dell'assunzione del punto di vista del contenuto, che essa, di per sé sola, basterebbe a scoraggiare chiunque nutra qualche dubbio in proposito.

¹¹⁸ V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Seuil, Paris 1983, p. 57

¹¹⁹ Si vedano i commenti alle Sonate op. 31, n. 1 e 2 nel *Catalogo cronologico e tematico delle opere di Beethoven*, a cura di G. Biamonti, Ilte, Torino 1968, pp. 371-378 in cui si citano casi estremi di questo atteggiamento.

E tuttavia qualche dubbio può pur essere sollevato, anche se certamente non riguarderà quella scontata critica della psicologizzazione dell'azione creativa e della ricezione delle opere che sembra essere al centro delle preoccupazioni. Essa del resto non riguarda specificamente la musica, ma i prodotti dell'arte in genere. Il problema sorge invece da ciò che si ritiene che questa critica debba comportare, dal quadro teorico che essa mette in movimento. Vi è un'effettiva e necessaria implicazione tra una critica antipsicologista e una presa di posizione formalistica, tra essa e una distruzione del «contenuto» che riduca quest'ultimo, quando in qualche modo reclama la propria esistenza, a pura finzione estrinseca? In particolare ci sembra utile esaminare un poco più da vicino fino a che punto possano essere spinte affermazioni genericamente formalistiche quando si pretende che esse valgano invece come nuclei di teorie coerentemente sviluppate.

Un conto infatti è un'opinione formulata su spezzoni di problemi, per di più espressi in modo più o meno chiaro, e un altro è un'assunzione che voglia effettivamente misurarsi con l'intero arco di questioni che si affollano sotto il titolo, apparentemente elementare, di «problema del senso». Ad un esame più attento potrebbe apparire profondamente erroneo ricondurre all'unicità di una soluzione un'effettiva molteplicità di problemi che non sono affatto dominabili in un colpo solo.

Con ciò vogliamo attirare l'attenzione soprattutto sul fatto che questa nostra discussione ha senso solo se intendiamo con *punto di vista formalistico* una presa di posizione abbastanza forte, nella quale non ci si limita a contestare l'impiego di pure citazioni letterarie o pittoriche che sono in ogni caso enunciate al di fuori del brano musicale e che possono evidentemente trovarsi in una relazione più o meno lenta con esso. Nemmeno si tratta soltanto di mettere da parte «fonti di ispirazione» con tutte le loro accidentalità soggettive o di

stigmatizzare una modalità di ascolto che si perde in distratte fantasticherie. Si tratta invece di proporre l'idea secondo la quale il brano deve essere considerato come *semanticamente chiuso*, se è lecito esprimersi in questo modo, e ciò significa che nulla può essere ammesso come «senso» in rapporto a esso che porti oltre il puro fatto sonoro. Si sosterrà allora che in esso non vi è memoria che non sia quella necessaria per seguire lo sviluppo temporale – una memoria dunque *puramente interna*, che rappresenta una condizione per l'afferramento delle relazioni in cui esso è strutturato. Così non vi sarebbe *immaginazione* che sia qualcosa di diverso dall'immaginare possibili forme di collegamento tra i suoni. Quanto ai *pensieri*, sappiamo già che essi non potranno essere altro che *pensieri musicali*.

Per illustrare in che senso abbiamo bisogno di fare riferimento ad una concezione abbastanza radicale da non risolversi in prese di posizione del tutto ovvie, converrà fare riferimento al rapporto con il significato verbale – quando, ad esempio, in un brano di musica vocale, si propone un orizzonte di senso esplicitamente definito da significati verbali. Si tratta in realtà di un caso che può essere considerato come particolarmente rappresentativo di tutti quei casi in cui la musica interviene come momento di una situazione globale in cui essa è *integrata*, e ciò significa: dal cui senso essa è determinata e il cui senso contribuisce a determinare. Si pensi al rapporto tra musica e un'azione drammatica oppure all'impiego della musica in una circostanza rituale o cerimoniale. In questi casi, tra la musica e gli altri momenti costitutivi della situazione deve esservi quell'*aderenza reciproca*, quel reciproco interscambio che ci consente di parlare di un'*integrazione*. Ora, il punto di vista formalistico spiega quell'orizzonte di senso nel quale il brano è integrato come una pura finzione che trae la sua legittimità al più dall'accordo sociale, dalla convenzione, dall'associazione abituale delle idee.

In se stessa la musica non può aderire ad un significato verbale, e nemmeno dunque può integrarsi in un contesto più

ampio e ai sensi di cui esso è portatore perché in tal caso si contravverrebbe certamente l'assunzione di principio della chiusura semantica e alle spalle dei rimandi interni si potrebbe prospettare l'idea di una capacità simbolica che invece deve rimanere esclusa. Una simile capacità, laddove ci sembra di poterla cogliere, deve essere illustrata come pura apparenza, per quanto essa possa essere tenace. Il suo sorgere non è dovuto ad altro che all'associazione estrinseca tra uno stilema musicale e una più o meno determinata area di senso, un'associazione che la stessa pratica musicale si incarica di fissare nella nostra mente.

Abbiamo già accennato come una simile considerazione debba valere anche, e anzi in primo luogo, per la questione del nesso tra musica e affettività. Già nella nostra discussione sulla temporalità abbiamo fatto notare che non siamo affatto obbligati a stabilire una connessione necessaria tra musica e vissuti, come se questa connessione fosse insita nella stessa natura temporale della musica. Ma una cosa è negare la necessità di questa connessione, un'altra è negare la sua possibilità. In quest'ultimo caso l'intero edificio della musica appare ricoperto da cartoni raffiguranti fantasmi inconsistenti, che debbono certamente essere tolti per cogliere l'*oggetto* che essi racchiudono.

Questo problema sembra assumere la sua forma cruciale là dove si pretende di attribuire valori affettivi particolari a moduli elementari, a strutture intervallari come tali, se non addirittura a suoni presi nella loro singolarità. Il problema delle caratterizzazioni emotive delle tonalità e della differenza tra modo maggiore e minore nella tradizione europea rappresenta soltanto un limitato episodio all'interno di una tematica vastissima che ha forse il suo punto culminante nella teoria e nella pratica della musica indiana e della musica orientale in genere.

Certamente si potrà osservare che proprio di qui si possono trarre argomenti a favore, piuttosto che contro, la dire-

zione che si vorrebbe rendere problematica. Proprio nelle descrizioni indiane dei sentimenti associati ai *raga* sembra raggiungere la sua massima evidenza l'insussistenza di una qualche reciproca aderenza tra le strutture sonore e i momenti emotivi che sono a esse attribuiti.

Quando ad esempio si dice di un raga che esso è «come l'ape che raggiunge l'orecchio degli uomini alla fine della primavera», oppure di un altro che esso piace «a chi desidera l'intelligenza» oppure ancora quando si parla di un modo che restituisce il pudore ai ciechi (tanto in esso vi è la gioia), si propone forse un pensiero poetico intorno alla musica, si trasfigura poeticamente il «pensiero musicale», ma non si può pretendere che questa trasfigurazione, che si avvale di simbolismi tanto aperti, sia da considerare come effettivamente inerente al pensiero musicale stesso¹²⁰.

Sembra anzi che qui il senso simbolico si sovrapponga completamente al fenomeno sonoro e ci affascini in se stesso. Altrimenti, in che modo si potrebbe arrivare a vedere in una singola nota la figura del pavone oppure l'immagine dell'autunno o dell'inverno? E anche noi, pure affascinati da queste poetiche trasfigurazioni, potremmo forse arrivare a considerare un intervallo più erotico di un altro?¹²¹ Proprio attraverso questi esempi si potrebbe documentare quanto sia arrischiato aprire una breccia in questa direzione: la più prudente ammissione di una portata simbolica apre un processo di cui non possiamo segnare il limite.

Eppure siamo tentati, anche in rapporto a questi casi estremi, ad evitare il primo commento che potrebbe affiorare

¹²⁰ Gli esempi sono tratti da Bharata, *Gitalamkara*, Retorica musicale, tr. franc., a cura di A. Danielou, Institut Franrais d'Indologie, 1959, cap. VI e cap. XIII.

¹²¹ C. Sachs, *La musica nel mondo antico*, Sansoni, Firenze 1963, p. 127: «La musica di palazzo e di tempio, sia in Cina che in Corea e in Giappone, ha respinto il semitono infisso, poiché invece di placare le passioni, riempiva l'animo di brama sessuale».

sulle nostre labbra, cominciando invece con il dire: non è tanto importante segnare un limite al processo di produzione dei simboli e stabilire fino a che punto questo limite si allontana dal suo inizio, quanto lo è il riconoscere che questo processo *può* in qualche modo avere inizio.

§ 3

Alle istanze di principio di un punto di vista formalistico appartiene indubbiamente non solo la rescissione della relazione con l'affettività, ma anche la pura e semplice espulsione del problema del simbolismo. È interessante tuttavia notare che non appena il punto di vista formalistico cresce sino ad assumere l'aspetto di una teorizzazione relativamente compiuta, queste istanze non vengono per lo più realmente soddisfatte e i temi che in esse sono implicati si ripresentano con una singolare ostinazione.

A questo proposito, la classica esposizione di Hanslick¹²² è esemplare proprio perché la critica della rappresentatività non viene affatto sviluppata sino alle sue ultime conseguenze. Ciò che viene preso di mira è infatti soltanto una nozione forte della rappresentazione, cosicché non è la relazione al sentimento come tale ad essere contestata, ma la possibilità di determinare il sentimento, che si ammette come «espressivamente» presente nelle forme musicali. Non sono i contenuti del sentimento, e dunque le sue concrete varietà e le loro differenze a dare senso allo sviluppo musicale, sono invece i suoi dinamismi interni, anzi, ancor più, le forme di questi dinamismi. Si delinea così un nucleo tematico che resterà in realtà per lo più invariato nelle sue numerose riprese più recenti, benché naturalmente esso possa essere inserito in un quadro teorico molto diverso e sottoposto ad un più ampio approfondimento.

¹²² E. Hanslick, *Il bello musicale*, Martello, Milano 1971.

Prendiamo sommariamente in esame la posizione espressa da Suzanne Langer che può indubbiamente essere considerata come un'elaborazione filosofica approfondita di premesse formalistiche¹²³. Soprattutto l'idea che il *sentimento* abbia una *forma* sembra fornire un chiarimento decisivo e indicare la giusta strada. In essa dovrebbe consistere la chiave per spiegare in che modo una pura oggettività governata da regole interne e che certamente non dice nulla, sia tuttavia in grado di apparire ricca di significato e attrarre così il nostro ascolto. Nelle forme musicali si coglierebbero i nessi della vita interiore, il sentimento stesso nella sua fluente indeterminazione. Ciò avverrebbe – spiega Suzanne Langer – per via del fatto che «le strutture sonore che noi chiamiamo musica hanno una stretta somiglianza logica con le forme del sentimento umano»¹²⁴. Cioché la relazione con l'affettività si impone non tanto come una pura possibilità a disposizione dell'espressione musicale, ma come una caratteristica essenziale della musica stessa. Per la Langer la musica è senz'altro «un corrispondente sonoro della vita emotiva»¹²⁵.

Sullo sfondo di affermazioni come queste vi è anzitutto un'impostazione semiologica del problema. Beninteso, la musica, per la Langer, non è un linguaggio – e ciò significa propriamente che il linguaggio verbale rappresenta essenzialmente un punto di confronto negativo, un riferimento che può essere interessante per stabilire un'opposizione. Tuttavia la musica è in ogni caso un *sistema di segni* – cioè viene chiamata in causa la nozione generale di segno. Questa nozione si specifica nei segni che sono segnali dell'esistenza di qualcosa e nei segni che non spiegano una simile funzione e che la Langer chiama *simboli*. I simboli linguistici – che vanno distinti dai simboli non linguistici – saranno infine i simboli in

¹²³ A S. K. Langer è dedicato il quinto capitolo del volume di E. Fubini, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Einaudi, Torino 1973

¹²⁴ S.K. Langer, *Sentimento e forma*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 43.

¹²⁵ *Ivi*.

uso nel linguaggio verbale ed essi esemplificano solo una delle possibili modalità di esplicazione della funzione simbolica.

Ed è appunto per rendere conto di una concezione della simbolizzazione capace di evitare il rimando rappresentativo caratteristico del linguaggio verbale che entra in azione l'idea della *forma del sentimento*. Questa idea suggerisce immediatamente la possibilità che fra sentimento e strutture sonore vi siano isomorfismi – vi sia, come dice la Langer, una stretta somiglianza «logica». Ciò soddisfa intanto le istanze filosofiche più generali della Langer, che intende certamente mantenere un legame con una considerazione «razionale» anche, e in particolare in un campo che deve essere sottratto al simbolismo discorsivo¹²⁶. Il parlare di forma logica comune, di analogia formale fa subito pensare ad un *grafico funzionale* e al modo in cui esso ci pone sotto gli occhi l'andamento di uno sviluppo senza che sia implicato, almeno in apparenza, alcun rimando denotativo. Se il simbolo musicale potesse essere concepito così, allora alla *rappresentazione* che ci porta al di fuori dell'opera potrebbe subentrare la *presentazione* che ci fa restare in essa.

In generale i critici della Langer sono rimasti così impressionati dalla pesantezza con cui, in un simile contesto, si ripresenta il tema del sentimento, dai toni apertamente organicistici e infine vagamente vitalistici che lo accompagnano, da trascurare ampiamente le difficoltà che sorgono già nelle prime mosse dell'impostazione del problema, ed anzitutto proprio nel modo in cui si parla di *simbolo* e di *isomorfismo strutturale*. Le due nozioni, come abbiamo visto or ora, sono strettamente collegate ed è proprio questo collegamento che sembra consentire l'attribuzione di un «significato» in un contesto che esclude la denotazione.

Eppure proprio qui sta il nodo della questione. Parlando di corrispondenza e insistendo su questo modo di rapporto

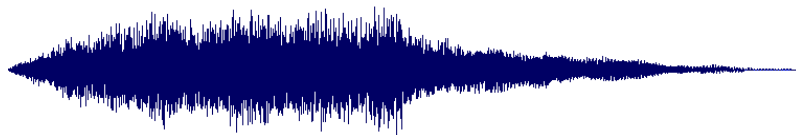
¹²⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 45-46.

sembra si tagli corto con una concezione «rappresentativa» del significato, anzitutto per il fatto che nella corrispondenza è implicata la simmetria che è invece esclusa dal rapporto denotativo. Se parliamo di simbolizzazione, volendo mantenere l'applicazione del termine a condizioni di isomorfismo strutturale, allora dovremo ammettere non solo, ovviamente, la possibilità di distinguere tra ciò che opera la simbolizzazione e ciò che viene simbolizzato, ma che gli elementi in relazione possano scambiarsi questa funzione. Nel nostro caso ciò sarebbe del tutto privo di senso. Abbiamo bisogno di dire che le strutture sonore simbolizzano sentimenti, fissando questa relazione nella sua asimmetria: appare allora chiaro che non vi è alcun passaggio conseguente tra il fatto che due strutture siano isomorfe e l'interpretazione che fa dell'una – e proprio di questa – il simbolizzante dell'altra. In tutta evidenza si ripresenta, con la distinzione tra simbolizzante e simbolizzato intesa in questo modo, il problema del rapporto rappresentativo che si era cercato di scongiurare con il tema della corrispondenza. L'esempio del grafico funzionale ci insegna anche questo: ci debbono essere degli indicatori *esterni* al grafico affinché esso possa essere inteso come «simbolo». Questi indicatori stabiliscono quei legami denotativi su cui si fonda la *presentazione* simbolica che il grafico realizza.

Questa difficoltà cruciale, che avrebbe dovuto certamente imporre una revisione radicale dell'impostazione problematica, viene avvertita dalla Langer, ma la soluzione platealmente e grossolanamente pragmatica che essa propone non fa altro che confermare la sua portata: «Ci deve essere un motivo – si osserva quasi di passaggio – per decidere fra due entità o due sistemi che uno è simbolo dell'altro (e non inversamente). In genere, la ragione decisiva sta nel fatto che uno è più facile dell'altro da percepire e da usare». Ecco dunque come stanno le cose: se diciamo che i suoni simbolizzano sentimenti e non inversamente, ciò dipende dal semplice fatto che è molto più

facile produrre suoni, manipolarli e combinarli a piacere, piuttosto che sentimenti¹²⁷.

Ma se può essere sottoposto a critica questo modo di porre il problema della simbolizzazione nell'ambito del musicale, perplessità non minori sono generate dalla nozione di *forma del sentimento*, considerata in se stessa. Non già che si possa negare che anche nell'ambito della vita affettiva vi siano delle forme, quindi delle relazioni e dei nessi strutturali – al contrario si tratta di un'idea della massima importanza sotto più riguardi, che rimanda ad un'articolazione dell'esperienza affettiva, e quindi anche ad una sua possibile dominabilità conoscitiva. Come abbiamo rammentato in precedenza, questo motivo non è affatto estraneo alla posizione della Langer: si può notare tuttavia come esso tenda a impoverirsi proprio nei suoi lati di maggiore interesse, arrivando addirittura a tradursi nel suo opposto, nel puro contenuto inarticolato. L'idea della forma si riduce anzitutto a quella di un mero «andamento» – che può certamente essere comune, ad esempio, alla gioia come al dolore: la gioia infatti cresce a poco a poco, e poi si sviluppa tumultuosamente, fino ad un punto culminante per andare poi via via decrescendo sino ad estinguersi. Ma così anche il dolore. E ciò non vale forse anche per l'ira, e ovunque nella vita dei sentimenti? Dove trovi un sentimento il cui movimento non possa essere descritto proprio in questo modo? È come se potessimo parlare di una forma generale della vita emotiva, e potessimo dire: questa



è la *forma generale della vita emotiva*.

¹²⁷ *Ivi*, p. 43.

Abbiamo dunque buone ragioni per parlare di un impoverimento, e proprio nella direzione di una perdita di articolazione e di differenze. La preoccupazione di evitare la determinatezza del sentimento che era già propria di Hanslick non riesce a trovare un'effettiva sistemazione teorica, e la nozione di forma del sentimento diventa tanto priva di differenze interne da convertirsi infine nel più indifferenziato e oscuro dei sentimenti – un sentimento, oltre tutto, che non siamo nemmeno sicuri se ci sia veramente o se sia invece una pura invenzione dei filosofi: si tratta, naturalmente, di quel *sentimento della vita* di cui infine ci parla la Langer come qualcosa di non molto diverso dalla forma del sentimento. *Tutta* la musica avrebbe nel sentimento della vita il suo *unico* senso simbolico: questa è la conclusione a cui si perviene coerentemente, ed essa non è certo in grado di suscitare i nostri entusiasmi.

§ 4

Considerando questi esiti, può apparire singolare l'accento che noi abbiamo voluto porre sul fatto che essi giungano al termine di uno sviluppo presieduto da premesse formalistiche. Non si può forse osservare che quelle premesse debbono essere ben deboli se lasciano un così largo spazio a tematiche caratterizzabili, non senza qualche giustificazione, come «irrazionalistiche»?

Pensiamo del resto alle nostre considerazioni iniziali. L'intento perseguito da una considerazione formalistica è anzitutto quello di fissare l'opera nella sua *esistenza obbiettiva* – la critica del «contenuto» è anzitutto una critica che mira a metterci di fronte l'opera così come essa è, liberandola dalle accidentalità psicologiche che la circondano da ogni parte. Proprio per questo è giusto connettere strettamente una considerazione formalistica con le istanze di un'analisi autentica del brano musicale, cioè di un'analisi capace di individuare la

sua struttura interna, le sue regole immanenti, dunque di dire ciò che in esso propriamente accade. A tale scopo è naturalmente necessaria una precisa sapienza che non abbia affatto timore di passare per burocratica o ingegneresca, ma che anzi di ciò possa menare vanto. Per mostrare che cosa è veramente una costruzione musicale è necessario anzitutto levare quei cartoni che la nascondono, così che possa apparire il modo in cui essa è realmente fatta. Assumendo questo punto di vista, non solo si metteranno subito da parte i simbolismi più o meno espliciti, ma si assumerà fin dall'inizio una posizione di difesa nei confronti delle componenti soggettive nascostamente affioranti nelle stesse pieghe della terminologia, che dovrà essere il più possibile depurata dall'insidia delle espressioni «qualitative» e delle tensioni affettive in esse presenti.

Questo è tuttavia solo un aspetto del problema. In realtà nelle ingenuie psicologizzazioni, nell'adesione sprovveduta a titoli e programmi, nell'idea che l'ira e la gioia possano penetrare, e proprio nella loro determinatezza, nel musicale, in breve in tutto ciò che una considerazione formalistica respinge in via di principio – e certamente con buone ragioni – si fa valere una concezione della musica indubbiamente troppo elementare, troppo grossolana, ma che è caratterizzata dal fatto non tanto di associare alla musica i sentimenti nelle loro concrete differenze, quanto piuttosto di richiamare, proprio per il fatto che essi sono altrettanto concretamente inerenti alla vita del mondo, questa stessa vita in tutta la ricchezza delle sue molteplici forme. La musica ci appare così non più legata all'interiorità di quanto lo sia all'esteriorità, talora essa «parla» di grandi cose, ma non disdegna le piccole, e può persino lasciare intravedere attraverso i suoni un paesaggio e il passare di una stagione. La musica viene così trattenuta *terra terra*, nella sua dimensione terrestre.

Altrimenti stanno le cose se ci muoviamo all'interno di un orizzonte formalistico. Appare infatti ben presto chiaro che il parlare di un senso puramente interno o addirittura, nel

confronto con il linguaggio verbale o con il linguaggio pittorico, di un'assenza di senso non rappresenta certo una soluzione soddisfacente del problema posto dal fatto che un brano musicale non può in ogni caso essere considerato come una pura sequenza di eventi fisici. Quegli inizi che richiamano l'attenzione sulla necessità di una considerazione positiva, di una piena aderenza alla cosa stessa, possono perciò proporsi in modo inatteso e certamente non obbligatorio, ma non senza una giustificazione profonda, come l'avvio di un processo di *sublimazione*. Il senso interno del musicale può essere concepito come qualcosa che supera o sta al di là di ogni struttura di riferimento oggettivo e dunque al di là delle possibilità del linguaggio in genere e che la musica riesce in qualche modo a portare all'espressione. Il problematico rapporto tra musica e linguaggio può essere elaborato fino al punto di attingere il tema dell'*ineffabile*.

È bene sottolineare subito: vi sono moltissime cose che meritano di essere chiamate ineffabili nell'accezione letterale del termine. E sono tutte quelle cose in rapporto alle quali *non ha senso* chiedere una traduzione verbale. È ineffabile, ad esempio, l'aroma del caffè¹²⁸. Ma una simile ineffabilità che riguarda in generale i dati della sensazione non mette affatto in questione la capacità del linguaggio verbale, come se questa ineffabilità corrispondesse ad un suo limite: al contrario, il linguaggio verbale assolve adeguatamente il compito che gli è assegnato *significando* con parole l'aroma del caffè. È invece compito della percezione conferire *pienezza* al significato delle parole.

Ma vi è anche un impiego esaltato del termine «ineffabile», un impiego cioè che supera di gran lunga l'accezione letterale implicando fin dall'inizio l'idea di un *limite intrinseco* dell'espressione verbale – essendovi forse cose tanto grandi, tanto tremende, tanto sublimi, da non poter essere comuni-

¹²⁸ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, oss. 610.

cate nello stesso modo in cui si comunicano i messaggi di ogni giorno. Ciò che è ineffabile è ora un contenuto troppo grande per il contenente della parola, cosicché siamo qui alla presenza di una *sovraabbondanza del senso*, di un suo straripamento.

Ora, per quanto un atteggiamento formalistico possa inizialmente sembrare lontano dal connettere la musica all'ineffabile in questa accezione esaltata, tuttavia vi è certamente una via che conduce dall'uno all'altro polo, che stabilisce tra essi una sorta di singolare solidarietà. Forse più precisamente: quanto più si esaspera il tema dell'oggettività e della sintassi, quanto più si sottolinea l'essere in sé dell'opera come un essere in sé che si separa da ogni legame con il mondo, tanto più nettamente l'impostazione del problema tende ad un completo ribaltamento non appena si avanza nuovamente la pretesa dell'espressione. Nella musica non vi è spazio per ninne nanne. Ma nemmeno essa parla delle cose grandi. Essa parla di *nulla*, o semplicemente *non parla*. Eppure in queste negazioni vi è l'affermazione di tutte le cose *troppo grandi* che essa fa trasparire proprio in questo suo non-dire. L'assenza di senso deve avere come contraccolpo l'*eccesso di senso*, l'insistenza su una nozione di segno il cui rapporto designativo si propone fin dall'inizio come un oscuro enigma prepara il balzo all'enfasi della cifra indecifrabile.

Del resto, anche sul piano della pratica musicale novecentesca, la tensione verso il puro materiale sonoro così come verso la pura sintassi non ha affatto cancellato una volta per tutte non solo l'idea del grande messaggio, ma nemmeno quella del messaggio *troppo grande*, così come il richiamo all'aspetto tecnico, l'assidua frequenza con pratiche di manipolazione fisica del suono non è sempre in grado di risparmiarci gli ammiccamenti al dire che non dice o al detto nel non detto da tempo diventati stucchevoli persino nella filosofia.

Annotazione

Che ineffabile sia persino l'aroma del caffè – e che una simile questione sia richiamata da Wittgenstein stesso, va rammentato soprattutto tenendo conto delle tante interpretazioni del tema wittgensteiniano dell'ineffabile che ne raccolgono soltanto la retorica, disperdendo invece la complessità problematica che gli è propria, sia nel *Tractatus logico-philosophicus* sia nelle opere successive. Sulla questione vale del resto la pena di soffermarsi anche perché nell'osservazione delle *Ricerche filosofiche* che è qui in questione (oss. 610) la musica viene direttamente chiamata in causa. Ecco la citazione completa: «Descrivi l'aroma del caffè! – Perché non si riesce? Ci mancano le parole? E per che cosa ci mancano? – Ma da dove viene l'idea che una descrizione debba essere possibile? Non hai mai sentito la mancanza di una descrizione del genere? Hai cercato di descrivere l'aroma del caffè senza riuscirci? (Vorrei dire: 'Queste note dicono qualcosa di grandioso, ma non so che cosa'. Queste note sono un forte gesto, ma non posso affiancare loro nulla che le spieghi. Un grave cenno del capo. James: 'Ci mancano le parole'. Perché allora non le introduciamo? Che cosa dovrebbe accadere perché potessimo introdurle?)» (tr. it., Einaudi, Torino 1967, p. 209). Che cosa deve essere qui subito messo in evidenza? Certamente il fatto che non abbiamo mai sentito la mancanza di una descrizione verbale dell'aroma del caffè e perciò non abbiamo mai tentato di realizzare una simile descrizione e non abbiamo avvertito lo scacco conseguente. Il compito proposto è privo di contesto, esso è senza scopo (o serve al massimo alle nostre esercitazioni filosofiche). Che l'aroma del caffè sia ineffabile non si sa perché lo si dica. Ma lo stesso vale anche in rapporto alla musica: anche in rapporto ad essa sembra sia giusto dire «ci mancano le parole». Ma il fatto è che prima di ciò dobbiamo costruire il contesto entro cui la domanda a cui quella formula dà una risposta possa ricevere un senso: «Ci mancano le parole? E per che cosa ci mancano? Ma da dove viene l'idea che una descrizione siffatta debba essere possibile?». Può darsi il caso che proprio mai abbiamo avvertito il bisogno di una descrizione in parole di un brano musicale. L'ineffabilità della musica riportata a quella dell'aroma del caffè contiene così un momento ironico che molti interpreti non

sono nemmeno in grado di scorgere, per quanto sia vistoso e caratteristico dell'intera produzione più tarda di Wittgenstein. Naturalmente la questione si presenta in modo diverso nel *Tractatus*, nel quale trova un'espressione esemplare proprio una forma di sublimazione che non esita a dichiararsi «mistica», come contraccolpo di un atteggiamento di radicale *Sachlichkeit*. Inoltre, nonostante la specificità delle problematiche in esso discusse (specificità che sarebbe profondamente sbagliato trascurare), la questione musicale è qui presente di scorcio, e non già per una pretesa quanto irrilevante costruzione «musicale» dell'opera, quanto per il fatto che l'analogia musicale interviene a caratterizzare la nozione cruciale, per la filosofia della logica del *Tractatus*, di tautologia: «I temi musicali sono, in un certo senso, proposizioni. Conoscere l'essenza della logica porterà quindi a conoscere l'essenza della musica. – La melodia è una specie di tautologia, è conclusa e compiuta in sé; basta a se stessa» (*Quaderni 1914-1916*, annotazioni del 1.2.15 e del 4.3.15, tr. it., Einaudi, Torino 1964, p. 132). Nella tematica musicale può così essere proiettato il problema dell'ineffabilità secondo le enfasi che caratterizzano gli sviluppi filosofici che prendono le mosse dalla concezione formalistica della logica e della matematica nella particolare angolatura proposta da Wittgenstein nel *Tractatus*.

§ 5

In tutte le nostre considerazioni precedenti – dobbiamo ammetterlo – non emerge alcuna chiara linea di discorso, e ciò mostra certamente che è necessaria una revisione profonda dei termini del problema e una rimessa in gioco dei modi possibili del suo sviluppo. Soprattutto genera disagio l'impostazione di un'alternativa rispetto alla quale si sarebbe obbligati a prendere una decisione: essa può avere un'utilità provvisoria per fare intravedere l'arco dei problemi che sono in discussione, ma l'attenersi ad essa al di là di questa limitata funzione introduttiva genera un crescente imbarazzo. D'altra parte, tenendo conto dell'impostazione di principio che abbiamo dato

ai nostri problemi, non stenteremo a liberarci da essa non appena sia messa in evidenza la sua origine. Non è difficile infatti rendersi conto che il cosiddetto «problema del senso», nella forma che abbiamo presupposto in queste considerazioni iniziali, non è un problema, per dir così, che c'è già fin dall'inizio, ma è un problema costruito e che per la sua costruzione dobbiamo almeno essere sfiorati dall'idea della musica come *sistema di segni* – qualunque cosa poi si decida sulla sua natura linguistica e non linguistica, sulla sua capacità espressiva, sulla relazione al sentimento, sulla sua possibile portata simbolica e così via. In altri termini, un modo di pensare semiologicamente orientato deve essere presupposto per la costruzione del problema, ed esso determina anche il suo primo sviluppo. Cosicché non dobbiamo fare altro che riprendere quelle istanze critiche che abbiamo avanzato fin dall'inizio.

Si comincia con il dire che la musica è un sistema di segni come se si trattasse di una patente ovvietà, di un'affermazione chiara e distinta, e si passa poi tutto il proprio tempo a capire come faccia la musica a essere ciò che abbiamo or ora dichiarato con evidenza che sia – quell'evidenza è diventata subito una sorta di insolubile enigma.

Segni-di-che? Segni-come? – ci si va chiedendo. Occorrerebbe invece fissare subito l'attenzione sul fatto che, in se stessa, la parola «segno» non indica affatto una cosa, ma un modo dell'intendere, e di conseguenza il suo senso è determinato solo quando questo modo dell'intendere sia a sua volta sufficientemente determinato, almeno sul piano esemplificativo. Il problema non si pone affatto come se ci fossero i segni e si trattasse soltanto di decidere quanti tipi di segni ci siano e quali diversi modi della designazione. Detto in una formulazione un poco più drastica, ma che chiarisce il punto della questione, potremmo senz'altro affermare che se non sappiamo rispondere alla domanda che chiede di che cosa qualcosa sia segno, fornendo esempi intorno al tipo di designazione, dunque mostrando il «gioco linguistico» entro cui quel termi-

ne trova, nel caso in esame, un' applicazione, allora la parola è certamente una ruota che gira a vuoto¹²⁹. Per questo se qualcuno dice che la musica è un sistema di segni, una simile affermazione in se stessa non accende alcuna luce nel nostro cervello. La grammatica della parola «segno» è del tutto affine a quella della parola «mezzo» – e si sa che non ha certamente senso dare un elenco dei mezzi, istituire somiglianze e differenze, senza far parola degli scopi; e così la terminologia e la problematica ad essa connessa comincia a dare i suoi servizi e nello stesso tempo a specificarsi nella sua portata nel momento in cui siamo in grado di localizzare il suo impiego.

Vogliamo allora senz'altro prescindere da una simile impostazione del problema. E anziché tentare un'interpretazione dei suoni da subito considerati come segni – interpretazione che si mostrerebbe ben presto piena di problemi e di difficoltà – volgiamoci a essi per quello che propriamente sono, come puri materiali percettivi, disponendoci dunque in quella dimensione dell'ascolto che certamente esclude, come abbiamo notato a suo tempo, una ricezione del suono come mediazione subito oltrepassata verso esistenze che stanno al di fuori di esso. I suoni in se stessi ci stanno ora dinanzi, essi sono alla nostra presenza. Ma anche questa pura dimensione dell'ascolto deve certamente essere superata, e ciò accade quando, a partire da essa, sorge lo stimolo all'azione che si concretizza nella domanda: «Che cosa posso fare con i suoni?».

Proprio per una reimpostazione complessiva della nostra problematica dobbiamo richiamare l'attenzione su questo passaggio. Anzitutto occorre notare che il «fare» di cui qui si parla non ha certamente il senso comune del compiere questa o quell'azione in vista della realizzazione di uno scopo. E nemmeno il «con» è impiegato in modo tale da porre i suoni

¹²⁹ L. Wittgenstein, in *Ludwig Wittgenstein und der Wiener Kreis*, Colloqui, a cura di F. Waismann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967, p. 48: «Il nostro linguaggio è in ordine, purché ne comprendiamo la sintassi e riconosciamo le ruote che girano a vuoto» .

come mezzi. Si tratta invece di un fare che mira all'essere stesso dei suoni e che è mosso dall'idea di un dispiegamento delle loro possibilità intrinseche.

Che cosa posso fare con i suoni?

Ebbene, ecco che cosa posso fare! Guarda che cosa faccio! Ora faccio risuonare un suono dopo l'altro – i suoni si possono mettere in fila. E vi sono molti modi di metterli in fila. Eccone alcuni. Fra essi è possibile stabilire diversi tipi di relazioni – alcune sono molto semplici e colpiscono subito l'orecchio, altre invece sono più lontane e difficili da cogliere. E poi potrei far risuonare molti suoni tutti insieme, e variando i suoni ora otteniamo un risultato, ora un altro, e molto diverso.

Alla domanda che sorge intorno al fare con i suoni si risponde *ricercando* intorno a essi, *provando* e *riprovando*, e in questo *ricercare* non si ha di mira qualcosa che sta al di là di essi, ma si bada soltanto alle loro possibilità d'essere che, dispiegandosi, fanno anche da guida. Potremmo dire: in questo ricercare con i suoni sono i suoni stessi a essere messi alla prova. Già in considerazioni tanto elementari si suggerisce che la musica e anzitutto un insieme di possibilità: qualcosa che potremmo già chiamare un «pensiero musicale» comincia ad apparire quando mettiamo in agitazione il campo dei suoni in modo che essi si mostrino, e mostrino come sono fatti e che cosa si può fare con essi.

In tutto ciò affiora l'immagine delle pratiche di gioco più elementari. Il bambino gioca con i suoi cubetti – e poi ti tira per il braccio: guarda che cosa ho fatto! E che cosa ha fatto? Ha fatto delle prove – ha scoperto che i cubetti si possono mettere in fila, si possono sovrapporre l'uno all'altro e in più di un modo, che si può costruire un ordine e che con il semplice gesto di una mano è possibile cancellare quest'ordine e godere del suo improvviso e totale cedimento. È come se il gioco stesso non fosse altro che un modo di rispondere alla domanda: vediamo che cosa posso fare con i miei cubetti.

Ora, il bambino che prima giocava con i cubetti è entrato in una stanza dove c'è un grande organo, e comincia, per la prima volta, a toccarne i tasti alla cieca – ma ciò significa: attratto dai suoni che vanno via via emergendo e assorto in essi, sperimenta un cammino lungo il quale generano incanto e sorpresa la pura qualità timbrica, la successione più lenta o più veloce, la possibilità dell'indugio, la differenza del grave e dell'acuto, e dell'acuto che diventa ancora più acuto – dunque lo stesso accadere dei suoni e la molteplicità dei modi di questo accadere.

All'interno di un simile sperimentare vi è un venire a conoscere, uno scoprire che non ha tuttavia la forma della scoperta autentica di ciò che prima non era noto, ma dell'avvertire qualcosa che in precedenza era inavvertito nella sua irrilevanza; e in questo modo si prepara la conversione da una dimensione in cui la domanda sul fare affiora appena e le possibilità del materiale vanno semplicemente dispiegandosi alla dimensione in cui quelle possibilità vengono interrogate all'interno di un interesse ad esse esplicitamente rivolto.

Si sarà certamente notato che ciò che stiamo proponendo è in realtà un'ulteriore variazione sul tema dell'origine, e in essa si mostra anzitutto *quanto siamo lontani dal prospettare il problema come se ci fosse in primo luogo una soggettività che ha da dire qualcosa o come pervasa da sentimenti che premono verso la loro manifestazione.*

La domanda «Che cosa posso fare con i suoni?», e naturalmente anche con i punti, con le linee, con i colori, con le parole, dice che *prima di tutto* è necessario *accorgersi*, ad esempio, che un punto è un punto e una linea una linea; oppure, più semplicemente, che ci sono punti e ci sono linee, e che le linee possono essere di forma molto varia, che esse si possono accostare in vari modi l'una all'altra, o allontanare, sovrapporre, intersecare, far convergere o divergere. *Prima di tutto* è necessario che venga realizzata una simile *scoperta ontologica* – che i suoni, le parole, le linee vengano scoperti per

ciò che essi sono in se stessi, così che si possa generare un interesse puramente rivolto alle possibilità costruttive, dunque alle tecniche sviluppate nel gioco e alle produzioni che ne risultano. Di questo interesse può essere sottolineata la dimensione attiva per il fatto che in esso non si tratta soltanto di sperimentare ciò che accade, ma di interrogarsi sperimentando intorno a ciò che con i suoni potrebbe accadere.

Forse si potrebbe obiettare che il proporre un simile atteggiamento all'«origine» della musica sia essenzialmente il frutto di una considerazione astrattamente filosofica, considerazione che per altro sembra assorbire anche l'immagine del fanciullo che gioca. Perché mai, quando un bambino ci mostra il suo disegno, non potremmo pensare che in esso abbia forse tentato di raffigurare qualcosa – tenendo conto del resto che la raffigurazione appartiene all'ambito di ciò che si può fare con le linee? E non è forse vero in generale che qualunque disegno infantile potrebbe essere assunto come un grafico che rivela, talvolta con particolare chiarezza, ansie, inquietudini, emozioni? Dove si è mai visto un simile interesse tecnico rivolto alla cosa stessa?

In realtà, benché non sia il caso di indugiare più di tanto sull'immagine dal momento che, come ogni immagine, essa viene richiamata unicamente per il lato che è in grado di illustrare, e per il resto può essere messa da parte, non vorremmo tuttavia nemmeno su questo punto dare senz'altro partita vinta al piatto psicologismo (ancora così diffuso) latente in quell'osservazione, per il quale, poiché un disegno in genere può essere la documentazione di un sentimento e il gioco assolvere funzioni psicologicamente determinate, allora non vi sarebbero affatto *disegni*, ma solo *documentazioni di sentimenti*, così come non vi sarebbero *condizioni caratteristiche del gioco* che non si risolvano interamente nelle *funzioni psicologiche esplicate*. Coticché saremmo tentati di ribadire testardamente: il bambino che disegna sperimenta anzitutto con le linee, e

così sui tasti del grande organo scopre per la prima volta un'autentica dimensione del reale.

Ma non è questo il punto importante. Ci si chiede se le nostre considerazioni non siano astratte. Lo sono certamente! Esse hanno anzitutto l'astrattezza che spetta alla nostra finzione sull'origine. Tuttavia occorre subito notare: questa astrattezza cesserebbe certo di essere innocua se si pretendesse di fare proprio di questa l'unica origine. Della nostra filosofia della musica fa parte invece l'affermazione di principio che *la musica ha molte origini*; e ciò significa, ad esempio, che vi è più di una dimensione profonda a cui essa può attingere, e anche che tu puoi, per illustrare il rapporto a queste dimensioni, per mostrare quante siano le potenze del musicale, narrare come essa abbia origine dalla voce dei sentimenti oppure dai canti degli uomini al lavoro, dalle pratiche della danza o da quelle del rito, puoi narrare persino come essa sia sorta dall'imitazione del canto degli uccelli. In tutte queste origini *non può non essere presente il motivo che abbiamo cercato di illustrare ora* – “che cosa posso fare con i suoni” – e che resta come motivo permanente al centro della musica stessa.

Per questo nella nostra ripresa del problema abbiamo preso le mosse proprio di qui. E con ciò abbiamo certamente cominciato con il rendere giustizia ad ogni formalismo, mostrando dove si trovi il suo senso e nello stesso tempo il suo errore. Una cosa è infatti riconoscere una premessa essenziale, e un'altra è ritenere di poter dedurre da questa premessa la negazione della molteplicità di dimensioni del musicale, così come dal fatto che la musica abbia un centro, che tutto sia da ridurre a esso.

Ma subito si presenta spontaneamente la domanda: per quale via possiamo sperare di riacquisire questa molteplicità del musicale? In che modo, dopo che abbiamo cominciato *anche noi* con l'affermare che la musica è eminentemente arte della sintassi, possiamo pensare di ristabilire un contatto con il problema del senso, dal momento che certamente a questo problema è legato a fil doppio la pluralità delle dimensioni? Se vogliamo davvero muoverci in questa direzione dobbiamo poter ammettere che in qualche modo nella chiusura «tautologica» del pensiero musicale irrompa la stessa empiria del mondo, e non soltanto del mondo interiore, come spesso si pretende *riduttivamente*, ma del mondo intero nella totalità e nella ricchezza delle sue forme di manifestazione. Ma è possibile far valere una simile istanza senza rimettere in gioco il tema del simbolismo e senza imbattersi in fastidiose e prevedibili difficoltà?

Dobbiamo ammettere che ogni perplessità non può che essere giustificata. Le ragioni di queste perplessità sono per l'essenziale già tutte presenti nel dibattito che ha preceduto e introdotto queste nostre considerazioni: non possiamo affatto essere attratti dall'idea di ricadere nell'alternativa a cui si è già fatto cenno tra la cifra e il segno – cioè tra una concezione che enfatizza il simbolo come manifestazione di una trascendenza altrimenti inattingibile e lo svuotamento, caratteristicamente «semiologico», che fa del simbolo null'altro che un segno a cui le associazioni e le abitudini hanno in qualche modo attribuito un ambito di referenza più o meno determinato. Se può essere ritrovata una via che consenta una ripresa del problema del senso e in particolare della tematica del simbolismo, essa non soltanto deve essere in grado di superare di colpo quell'alternativa, ma anche riuscire a proporre l'intero problema in modo tale da operare un'effettiva messa da parte del modello rappresentativo che affiora irremovibile al fondo di concezioni

per il resto anche molto diverse e diversamente orientate. In particolare, è un errore ritenere che si sarebbe al di fuori di una concezione rappresentativa del simbolo per il solo fatto di portare l'attenzione sull'indeterminatezza del simbolizzato ovvero sull'allusività del simbolo, sulla sua equivocità o sulla sua funzione puramente «evocativa». Naturalmente con simili espressioni, che così spesso ricorrono nell'ambito della riflessione sul musicale, si avverte la presenza di un problema effettivo, senza tuttavia che si riesca ad afferrare il suo centro e permanendo all'interno di una concezione fondamentalmente statica che non può fare a meno di confermare la solidità di un rapporto nel quale deve essere comunque possibile operare una netta distinzione di principio tra ciò che opera la simbolizzazione e ciò che viene simbolizzato.

Siamo qui evidentemente alla presenza di una tematica generale a cui possiamo accennare attenendoci il più strettamente possibile all'angolatura particolare dei nostri problemi e avendo di mira lo scopo di rendere interamente espliciti presupposti che sono sempre stati attivi nel corso di tutta la nostra esposizione.

Se vi è una critica che può essere rivolta al nostro modo di porre il problema della «scoperta ontologica», come ci siamo espressi, da cui scaturisce la domanda intorno al fare con i suoni, questa non consiste tanto nella sua astrattezza, quanto piuttosto nel fatto che non abbiamo speso nemmeno una parola per motivare il sorgere dell'interesse nei confronti dell'universo sonoro e il suo tradursi in una pratica attivamente diretta ad esso. Forse su di ciò non vi è proprio nulla da dire? Non vi è nulla da dire sull'indugiare «senza scopo» presso i suoni, nello sviluppo e nella continuazione di un gioco che possiamo supporre cominciato per caso? Ripensando, a partire da queste domande, alla nostra esposizione precedente, forse avvertiamo ora che in essa si dava per presupposto un fascino del suono che essa tuttavia suggerisce soltanto senza giustificare. Dovremmo forse dire, ancora una volta, che *i suoni sono attraenti?*

Intanto vogliamo rammentare quando lo abbiamo detto per la prima volta e il contesto che determinava il senso che abbiamo attribuito a questa frase. Esprimendoci così noi non intendevamo dire, ad esempio, che essi sono gradevoli e attraggono per questo la nostra attenzione all'ascolto. Avevamo invece liberato quella frase da ogni senso spicciolo, cercando di conferire ad essa la dignità di una vera e propria proposizione fondamentale di una filosofia della musica. E tanto poco era il gradevole o il piacevole ad essere chiamato in causa che il problema era posto in realtà mettendo da parte ogni differenza qualitativa. Quella frase non doveva essere interpretata facendo riferimento alla materia sonora, quanto piuttosto alla sua forma temporale, assumendo un senso rarefatto e connesso alla durata e alla modificazione temporale del suono. Il suono si muove ed è proprio per questo che esso attrae, nello stesso modo in cui l'occhio è attratto da ciò che si muove nel campo visuale.

Naturalmente, giustificare l'attrazione esercitata dai suoni e la tensione che essi generano nell'ascolto sulla base di considerazioni temporalistiche può essere considerato riduttivo, eppure vi è qui uno spunto di fondamentale importanza che può essere ripreso al nuovo livello problematico nel quale ora ci troviamo.

In questione è ora proprio la materia sonora, le sue differenze qualitative, il suono come esso è nelle sue determinazioni concrete – il suono nella sua dimensione d'essere che si apre al ricercare. Ciò significa anche che nella stessa struttura del problema è presente un'intenzione propriamente *conoscitiva*. Questo è un motivo importante che merita di essere messo in rilievo. Tuttavia era già implicito nelle nostre considerazioni precedenti che l'interesse conoscitivo non è qui in ogni caso dominante, cosicché non si pongono affatto in opera quelle procedure di oggettivazione, di delimitazione e di fissazione che preparano le condizioni per il dispiegamento di un effettivo processo conoscitivamente orientato, che deve puntare

oltre la superficie fenomenologica per raggiungere il terreno delle spiegazioni autentiche.

Al contrario, ora siamo trattenuti proprio presso questa superficie, e se parliamo di *scoperta ontologica* dobbiamo anche, dopo aver chiarito le prime ragioni di quella espressione, correggere il tiro e attenuarne la portata; e non solo perché l'ente di cui si tratta è comunque sempre afferrato su quella superficie, ma anche per una ragione più profonda. Il suono non è ora tenuto fermo come identità soggiacente alle sue determinazioni, ma ogni sua determinazione rappresenta un possibile punto di innesto per le *operazioni valorizzanti dell'immaginazione*. Ciò significa che il suono, entrando nei dinamismi delle *sintesi imaginative*, tende a diventare esso stesso, in ogni sua determinazione, un *vettore dell'immaginazione*.

Che cosa ciò propriamente significhi vogliamo cercare di spiegarlo con la massima concisione. Sullo sfondo vi è la grande distinzione che deve essere proposta in rapporto alla forma fenomenologica delle produzioni imaginative. Una cosa sono infatti scene, paesaggi, azioni, personaggi, eventi e concatenazioni di eventi che possono essere liberamente immaginati e un'altra è tutto ciò che può cadere nel campo dell'*immaginoso*, in rapporto al quale si parla di produzione di immagini in un'accezione fondamentalmente diversa.

Destreggiandoci nella terminologia troppo povera ed esposta a numerosi equivoci che ha da sempre complicato la riflessione sull'immaginario, potremmo riservare il termine di *fantasia* a quella particolare modalità dell'operare immaginativo che, pur in una variazione a piacere delle forme degli eventi e dei nessi degli eventi immaginati, mantiene in ogni caso la presa su «figure», su «fantasmi» che hanno i loro contorni e le loro determinazioni fittizie, in parte rilevando alcuni aspetti dell'impiego corrente del termine, in parte andando ampiamente al di là di esso.

Nel caso dell'immaginazione immaginosa, la «figura» sorge invece dall'indeterminatezza dei contorni, da uno scon-

finamento che segnala la presenza di procedure unificanti che dissolvono, anziché confermarla, l'oggettività stessa. A queste procedure si deve la transizione che conferisce all'oggettività il carattere di *valore immaginativo*. La cosa che è stata valorizzata attraverso le sintesi dell'immaginazione si è risolta, come cosa, in queste sintesi: e poiché esse non debbono essere concepite staticamente, come mere giustapposizioni di contenuti, il carattere di *valore immaginativo* consiste essenzialmente in un'inclinazione dinamica, in una tendenza al movimento, nella manifestazione di una direzione.

Ed ecco dunque in che modo ci imbattiamo nuovamente nel problema del senso: si dimentica in realtà troppo spesso che questa parola può essere intesa in un'accezione, ampiamente presente nei suoi impieghi correnti, secondo la quale essa non è affatto vincolata a strutture linguistiche, ma significa semplicemente: *direzione*. Così talvolta ci è accaduto di usare l'espressione di *direzione di senso*, che dovrà dunque essere intesa come una sorta di espressione rafforzativa. Parlando di un operare valorizzante dell'immaginazione, che interessa i suoni come i fenomeni percettivi in genere, non si intende un operare che conduce senz'altro alla formazione di immagini ed eventualmente alla posizione di espliciti rapporti di rappresentazione simbolica: il modo in cui esso si esplica può anzi essere colto alle sue radici proprio nel momento in cui si innesta sui dati della percezione, sui fenomeni sonori, conferendo a ogni loro determinazione un'interna inquietudine immaginativa. Nel momento in cui indugiamo presso di essi prestando il nostro ascolto, avvertiamo così il germinare di un *senso* attraverso le determinazioni dell'essere.

Per questo motivo riteniamo di poter parlare, per quanto ciò possa forse apparire singolare, di un senso in rapporto, ad esempio, ad una qualità timbrica come tale, volendo con ciò significare che a partire da essa viene puntata una regione dell'immaginazione, che da essa ha inizio un *movimento* che conduce verso quella regione. In ciò è implicito che quelle

aggettivazioni che eventualmente la descrivono – il parlare di una qualità timbrica come cupa o chiara, velata o trasparente, limpida o densa, e così via – non sono affatto da considerare solo come vaghe e imprecise caratterizzazioni di proprietà altrimenti determinabili in modo oggettivo, ma come qualificazioni soggettive nelle quali resta una traccia di quel senso che ogni determinazione oggettiva non potrebbe non cancellare senza residui.

Ecco dunque in che modo possiamo dire ancora una volta che i suoni sono attraenti. Al *movimento* dovuto alla pura forma temporale si aggiunge ora l'attrazione esercitata dalla materia sonora concreta in quanto essa rappresenta l'inizio di un *movimento dell'immaginazione*. Ciò che attrae è il senso stesso, ed esso attrae nello stesso modo di una strada in discesa.

Annotazione

Per la nozione di valorizzazione immaginativa e la sua connessione con la tematica del simbolismo e in generale per la teoria dell'immaginazione qui presupposta si rimanda a G. Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, Il Saggiatore, Milano 1979 e *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, Guerini e Associati, Milano 1988.

§ 7

Se una problematica del senso può essere sollevata in rapporto alla musica, essa non chiama in causa la sua pretesa natura linguistica o non linguistica, quanto piuttosto il modo in cui avviene l'incontro tra l'immaginazione e l'universo dei suoni. Lo stesso termine di senso può essere introdotto solo nel momento in cui si sono cominciati ad apportare intorno a questo problema i primi chiarimenti. E il primo chiarimento è indubbiamente questo: *l'immaginazione musicale non ha anzitutto a che fare con la fantasia*.

Come abbiamo detto, il termine *fantasia* non viene ora da noi utilizzato in un'accezione generale, ma come una modalità dell'operare immaginativo nella quale si dànno «immagini» nel senso di cose, azioni ed eventi proposti al di fuori di ogni contesto reale. Rammentando vecchie formule, potremmo parlare della fantasia come un'*attività di libera riproduzione del reale*, una caratterizzazione nella quale si fa notare che alla nozione di fantasia è in ogni caso essenziale un elemento riproduttivo, dal momento che proprio questo elemento deve rappresentare la base necessaria sulla quale si esplicano quelle procedure di fantastizzazione che, inducendo modificazioni, deformazioni, alterazioni del genere più vario, pongono in essere le oggettività fantastiche. In questo senso, le produzioni della fantasia mantengono sempre un qualche legame con il concreto, con il mondo reale, anche quando da esso prendono la massima distanza. Il dire che l'immaginazione musicale non ha a che fare con la fantasia significa allora sottolineare in primo luogo che manca in essa proprio l'elemento riproduttivo, che essa ha a che fare fin dall'inizio con materiali percettivi considerati come tali e il suo operare si esplica perciò nella realizzazione di «figure» che sono propriamente figurazioni sonore: è dunque un'immaginazione, vorremmo quasi dire, esemplarmente compositiva, combinatoria, un'immaginazione «matematica» che ha di mira il gioco dei puri rapporti strutturali e le forme che sorgono da questo gioco.

Ma dopo che abbiamo introdotto una nozione di senso che può aderire alla materia sonora come a queste stesse forme, la nostra frase, secondo la quale l'immaginazione musicale non ha anzitutto a che fare con la fantasia, assume anche un altro senso, che ne estende la portata: essa intende rammentare quanto profondamente l'immaginario musicale, colto al limite della musica stessa, nella pura materia sonora che è stata scoperta nella molteplicità delle sue possibilità strutturali, sia animato dalle funzioni valorizzanti dell'immaginazione.

Vi è qui una connessione particolarmente stretta che non porta soltanto dai suoni all'immaginazione, ma anche, inversamente, dall'immaginazione ai suoni, in un singolare gioco di rimandi interni. Come abbiamo spiegato in breve, ciò che cade sotto la presa di una funzione valorizzante *si apre* ad una molteplicità di relazioni possibili che sono essenzialmente relazioni di senso: e il carattere di valore immaginativo non consiste tanto nella determinazione della molteplicità, quanto piuttosto nel mantenimento dell'apertura. Si prenda, ad esempio, la differenza tra il *piano* e il *forte*. Questa è una differenza che viene incontrata ogni giorno e che si intromette in vari modi nelle nostre pratiche quotidiane: ogni giorno viene, in queste pratiche, intesa come *segnale* e direttamente interpretata come tale. Ma quando essa viene infine *scoperta* come una determinazione dei suoni e, nello stesso tempo, come una possibilità che si offre al nostro fare, allora essa comincia ad arricchirsi di richiami che sono per altro da intendere come sconfinamenti, fusioni, transizioni. Il piano può ricevere il senso del lontano, richiamando l'ambito della spazialità e in questa lontananza spaziale può trasparire la dimensione temporale del passato, così come nella maggiore intensità del suono, l'urgenza, l'imminenza, lo stare-per-avvenire; e tutto ciò può assumere una coloritura emotiva – non beninteso, una coloritura emotiva *qualunque*, ma quella coloritura che spetta proprio a quelle differenze: intimità, segretezza, solitudine, nostalgia.

Così dicendo vogliamo forse dire che questa determinazione del suono significa queste cose, ed eventualmente tutte insieme? Avvertiamo subito che in una simile formulazione vi è qualcosa che non va: non solo per l'impiego del verbo «significare», che richiederebbe certo qualche spiegazione, ma anche per il resto: non si può dire «tutte queste cose» perché non si tratta di cose, ma di sensi; e non è possibile dire «tutte» dal momento che esse non possono essere enumerate ad una ad una, districandole l'una dall'altra, ma l'una è data nelle tra-

sparenze dell'altra. Il dire che il suono significa tutte queste cose è infine inappropriato anche per il fatto che orienta l'attenzione su una pretesa attualità del «significato», laddove vi è soltanto un *dinamismo immaginativo latente*.

È certamente motivo di riflessione il notare che talvolta questo dinamismo immaginativo latente viene indicato proprio con un'immagine tratta dall'ambito sonoro. Di una cosa che sta per diventare un valore immaginativo possiamo dire che essa è *ricca di risonanze*. E in questa parola «risonanza» vi è sia il tema di una messa in movimento a distanza di ciò che è affine – suggerito dai diapason vibranti «per risonanza» – sia il motivo di una presenza diffusa e rarefatta, priva di determinatezza e di contorni, motivo che viene tratto invece dallo stesso modo di essere del suono.

Il suono c'è quando risuona. È questo esserci risonante che può diventare metafora dello stesso valore immaginativo.

Cosicché saremmo tentati di dire, giocando sull'ambivalenza del termine che abbiamo or ora messa in rilievo: il suono è ricco di risonanze. *La musica consta di suoni risonanti*.

In questo gioco con le parole nel quale il suono sembra racchiudersi circolarmente su se stesso, diventa invece evidente che la pretesa di mantenere la presa sul problema del senso vincolandolo ad una dimensione puramente sintattica non può trovare sviluppo in una teorizzazione coerente. Abbiamo bisogno invece, a questo scopo, di un modo di concepire il senso che, connettendosi all'operare dell'immaginazione, consenta la riapertura su un nuovo terreno della *tematica del simbolismo*. Per mostrare questo nesso non è in realtà affatto necessario immergersi nelle difficili e interminabili controversie sulla nozione di simbolo, nella varietà di accezioni in cui questa parola può essere impiegata in generale e nello stesso ambito musicale. È sufficiente invece riconoscere che *la problematica del simbolismo può prendere le mosse dal tema della valorizzazione e che dunque essa si annuncia nella stessa nozione di valore immaginativo*. Per questo motivo questa nozione può

essere portata a coincidenza con quella di simbolo, in un'accezione fondamentale del termine.

La concezione del senso di cui abbiamo anzitutto bisogno nell'ambito musicale ha dunque già nel suo interno il problema del simbolismo.

§ 8

Abbiamo cominciato con il dire che alla musica spetta uno *strutturalismo di principio* – ed è questo problema che stava alla base dell'affermazione che i pensieri della musica sono null'altro che pensieri musicali. In essa infatti non si richiama solo l'attenzione sul fatto che nella musica abbiamo a che fare in primo luogo con la «sensibilità», con sequenze di suoni concretamente proposte alla percezione e dunque, in fin dei conti, sul fatto che i pensieri musicali non sono affatto pensieri; in quell'affermazione si dice anche che queste sequenze sono strutturate, che in esse si tratta di costruzioni che hanno dunque le loro relazioni e articolazioni interne, che si reggono nel gioco di pesi e di contrappesi, che le figure musicali sono sempre essenzialmente figure relazionali. Qui è il caso di rievocare ancora una volta la sfera della matematica, che è stata in precedenza appena sfiorata nelle nostre considerazioni sull'immaginazione musicale. E non tanto per l'idea di una corrispondenza segreta tra il numero e il suono, che attraversa tutta la tradizione della riflessione musicale dalle sue origini, ma per una connessione più direttamente comprensibile e certamente priva di impegni speculativi troppo forti, una connessione che d'altronde ha certamente contribuito a tener vivo l'interesse di questo rapporto. Si tratta del fatto che le strutture che la matematica è in grado di generare, spesso la musica può mostrare nella pienezza e nella concretezza della percezione. Il pensiero della formula si dissolve allora senza residui nell'idea musicale che consegue alla sua applicazione.

Ciò che resta è invece, vorremmo quasi dire, il *piacere della struttura sensibile*, il *piacere della struttura che si manifesta nella percezione*, che è poi, ad esempio, il piacere dei fuochi di artificio che piacciono come piacciono i fiori disegnati dal ghiaccio sui vetri in inverno. Questo piacere è, ad un tempo, *interamente sensibile ed eminentemente matematico*. Ci si compiace allora del modo in cui l'identità gioca con la differenza, della varietà delle forme relazionali, della molteplicità degli ordini possibili e dei loro rapporti, di ogni possibile schematismo combinatorio – quindi di tutto ciò che può appartenere all'ambito del «pensiero puro» e d'altro lato può trapassare direttamente nelle forme della sensibilità e in esse essere colto.

Questo strutturalismo non chiama in causa né l'interno né l'esterno, esso passa certamente al di sopra dei tuoi sentimenti, delle tue fantasie, dei tuoi pensieri. Se vuoi parlare di *pensiero*, allora è della regola che genera strutture ciò di cui si tratta. E non vi è *memoria* se non nell'afferramento dell'identità con ciò che prima era decorso e in generale delle relazioni che si mostrano nello sviluppo temporale, così come *l'immaginare* è un anticipare, all'interno dello sviluppo, ciò che sta per avvenire.

Ma, come abbiamo già notato, non vi sono motivi per ritenere che il riconoscimento di questo strutturalismo debba essere considerato al tempo stesso come una soppressione implicita di ogni altra possibile dimensione del musicale. Così, nella problematica del senso nel modo in cui è stata or ora riproposta, si rendeva conto di motivi e temi certamente non nuovi e che sono sempre emersi in modo più o meno insistente nella riflessione filosofica sulla musica, e in particolare dell'indeterminatezza semantica che pure denuncia la presenza del senso, della polisemia, delle tensioni allusive. Nelle nostre considerazioni tuttavia si portava in primo piano l'idea che queste tensioni siano da ricondurre ad una processualità immaginativa che sta per avvenire. *La musica è un serbatoio di immagini inesplose*. Forse proprio per questo così spesso si è

imposta la sensazione che ad essa spetti uno statuto particolare, che essa sia un'arte essenzialmente incompleta, che non sta accanto alle altre arti, ma prima di esse, come se in essa si preparasse e avesse inizio ciò che nelle altre arti arriva in qualche modo a compimento.

Tutto ciò significa naturalmente rivendicare che alla musica spetta, accanto e insieme alla componente strutturale, un *simbolismo di principio*. Come in precedenza, l'intento di una simile formulazione è quello di sottolineare che la simbolizzazione – intesa anzitutto nel senso che abbiamo fissato richiamandoci alla nozione di valore immaginativo – è da considerare come una *possibilità originaria della musica*, possibilità che è insita nel fatto stesso che i suoni in genere, considerati nelle loro distinzioni elementari e nei rapporti che, in forza di queste distinzioni, essi possono intrattenere tra loro, sono attraversati da dinamismi immaginativi latenti. Questi dinamismi interessano proprio quelle differenze che siamo andati via via proponendo alla discussione, a cominciare naturalmente dalle nostre prime determinazioni della materia sonora sino alle caratterizzazioni della nozione di timbro e alle distinzioni che si sono rese necessarie nell'elaborazione della tematica temporale e di quella dello «spazio» sonoro.

Tutto ciò che sta a fondamento di configurazioni e di articolazioni possibili dei suoni sta anche a fondamento di possibili direzioni di senso: volgendo lo sguardo indietro ci rendiamo conto che ovunque nella nostra esposizione è già presente questo problema. E alla luce di esso si comprende forse anche meglio la nostra ostinazione nel tentare di istituire ogni nozione e ogni differenza importante sul piano strettamente qualitativo: in questo modo nelle nostre descrizioni si è spesso già fatta avanti un'inclinazione metaforica che ora può essere riconosciuta non già come un limite evitabile, ma come una necessità intrinseca dell'argomento che rende fin dall'inizio manifesto un aspetto che non può in alcun modo essere eluso.

Naturalmente non vogliamo andare oltre la delineazione della questione generale. E tuttavia siamo tentati ancora, alla luce di queste considerazioni, di gettare un rapido sguardo retrospettivo ad un unico problema sul quale abbiamo a lungo indugiato a suo tempo. Si rammenterà certamente quale importanza abbia rivestito all'interno della nostra trattazione la differenza tra continuità e discontinuità, e in particolare quella tra suono «puntuale» e suono inteso come sostanza trasmutante. Ora possiamo certo richiamare l'attenzione sul carico immaginativo che subito grava su quella distinzione. Nemmeno nella nostra distinzione precedente si è del resto potuto tacere il fatto che la discontinuità è connessa con la nitidezza e la pulizia del disegno – con grafemi che delineano forme. Essa ha anzitutto a che fare con il punto, e dove ci sono linee, queste si intersecheranno tra loro in nodi chiaramente localizzati, al passaggio si preferirà il salto, così come alla varietà dei colori e all'oscura sottigliezza dei loro rapporti, la chiarezza inequivoca del bianco e del nero. In breve: all'area di senso a cui rinvia il vettore immaginativo della discontinuità appartiene l'ordine, la differenziazione, l'articolazione, la struttura, dunque la «razionalità» stessa in quanto questi termini ne caratterizzano certo alcuni tratti fondamentali.

L'opposizione tra il discreto e il continuo diventa allora da subito un'opposizione di vettori immaginativi, cosicché la continuità sarà invece connessa con l'assenza di rigidi contorni o con forme dai contorni molli e flessuosi, e anche con l'elemento indifferenziato e tendenzialmente caotico, con l'affettività in genere nella tenerezza delle sfumature di cui è fatta.

Quando dunque la pratica musicale converge nel sottolineare in vari modi la fermezza e la puntualità del suono, abbiamo buoni motivi per cogliere in essa la presenza di idee di ordine e di organizzazione, mentre la mobilità fluente del suono sarà certamente più vicina alle indeterminatezze di un universo sonoro non ancora compiutamente strutturato ovvero alle tensioni e alle ambiguità di un'affettività per essenza in-

stabile, in cui la sfumatura prevale sulla definitezza della forma e sulla precisione del punto. E viene certamente subito fatto di pensare alla musica orientale in genere, e indiana in particolare, nella quale, a differenza della musica di tradizione europea che non tollera nemmeno un autentico glissando, il colpire il centro della sostanza sonora e il tenerlo fermo potrebbe essere ritenuto come un'offesa al buon gusto, una sorta di rigidità ostile all'espressione che si concentra invece proprio sull'inquietudine di questo centro, che fa di tutto per renderlo mobile e instabile realizzando una sorta di apoteosi dei glissando, dei vibrato, dell'«ornamento», che è un'apoteosi del suono inteso anzitutto come sostanza transmutante.

In tutto ciò è naturalmente ancora in questione la differenza tra il *grande* e il *piccolo* intervallo: noi abbiamo già notato che questa differenza non può essere intesa come una differenza puramente quantitativa e ora dobbiamo ribadire questa annotazione sottolineando che essa può stare a fondamento di vettori immaginativi differenti. Ecco dunque che ci si presentano all'improvviso le nostre vecchie domande: arriveremo forse ad attribuire un rimando simbolico determinato a questo o a quel rapporto di intervallo, e ciò addirittura al di fuori di un contesto linguistico e di un progetto espressivo? Si narra, ad esempio, che nelle corti della Cina e del Giappone, così come nei templi, melodie fondate su una determinata scala modale fossero rigorosamente vietate perché contrarie al pudore che deve regnare in quei luoghi¹³⁰. E rammentando indirettamente una simile stravaganza ci siamo chiesti: potremmo forse ammettere che un tipo di intervallo o di sequenza di intervalli possa essere considerato più «erotico» di un altro? Queste domande sembravano fatte apposta per ricevere una risposta negativa: e se esse fossero qui riprese alla lettera e intese esattamente per ciò che chiedono, una simile risposta andrebbe certamente ribadita. Il nostro scopo non è

¹³⁰ Cfr. nota 121.

quello di riproporre ingenuamente l'idea dell'esistenza in sé di relazioni simbolico-rappresentative il cui fondamento è da ricercare chissà dove nelle sicuramente infondate fantasticherie degli uomini. Ma il fatto è che queste nostre vecchie domande ci vengono ora incontro sotto un nuovo aspetto, ora esse ci sembrano, alla luce di ciò che abbiamo poco fa sostenuto, interessanti non tanto come domande che chiedono una risposta al sì e al no, ma in quanto ad esse può essere data una risposta più ampia, ricca di implicazioni, che impone delle prese di posizione su questioni di principio. Il nostro scopo è quello di *insegnare la complessità del problema*. Questo scopo lo si rende evidente non già con una ragionevole risposta negativa, ma con la provocazione della risposta apertamente affermativa: *ebbene sì, il piccolo intervallo è certamente più erotico del grande intervallo, questo è del tutto evidente*.

Sappiamo già che questa evidenza non è una questione di *matter of fact*. Essa appartiene invece all'ambito delle *relations of ideas* – quindi in qualche modo all'ambito della «logica», benché di una logica dell'immaginazione. Il misconoscimento della differenza tra questi due piani e la pretesa di sottoporre a verifica empirica il sussistere di relazioni «ideali» è il grande errore della semantica musicale come disciplina psicologica: ad essa si potranno indubbiamente affidare compiti importanti e legittimi, ma non in ogni caso quello di giudice ultimo della sussistenza o insussistenza di connessioni immaginative fondamentali.

Annotazioni

1. È un fatto che tra musica e parola intercorre un gioco complesso di interazioni, una dialettica estremamente ricca e varia nella quale la musica può «aderire» al significato della parola, dunque in qualche modo assecondarlo, rafforzarlo, enfatizzarlo, così come anche indebolirlo, smentirlo, attenuarlo, ironizzarlo. Ma per rendere conto in via di principio di queste possibilità abbiamo in

realtà bisogno della nostra teoria dei vettori immaginativi che ha certamente tra le sue conseguenze anche quella di stabilire una mediazione tra i puri fenomeni sonori e l'ambito dei significati verbalmente espressi. In base ad essa possiamo ammettere che tra suoni e significati verbali sussiste la possibilità di una forma importante di integrazione. I richiami al descrittivismo, alla capacità imitativa o illustrativa della musica sono sempre fuorvianti, in qualunque modo vengano proposti, per il fatto che essi distolgono l'attenzione dal centro autentico della questione: questo centro sta, da un punto di vista generale, nel *problema dei rapporti tra il fantastico e il simbolico*. Infatti, solo se oggettività fantastiche e direzioni immaginative giacessero interamente le une al di fuori delle altre si potrebbe sostenere che le parole – attraverso cui certamente si esplica l'immaginazione liberamente riproduttiva di cose e di eventi, l'immaginazione dunque intesa come fantasia – *si aggiungono* al «pensiero musicale» mettendo in moto associazioni che gli sono estranee. L'intera questione va invece riconsiderata tenendo conto del fatto che non vi è forse oggetto fantastico che non si trovi all'interno di una fitta trama di direzioni immaginative e che non tenda dunque a sfumare nelle indeterminatezze del valore immaginativo, così come non vi è valore immaginativo che non inclini ad assumere i contorni di un'oggettività fantastica.

Perciò è certamente incontestabile che il significato verbale sia un significato indotto, che esso faccia apparire qualcosa che nella musica non è affatto contenuta. Ma una simile affermazione deve essere accompagnata dal riconoscimento del fatto che la parola, con i suoi rimandi narrativi e descrittivi, con i suoi «fantasmi», retroagisce sui dinamismi immaginativi della compagine sonora conferendo ad essa i propri contorni. Attraverso la parola, le tensioni simboliche dei suoni vengono integrate in una scenografia fantastica.

Per questo motivo fa parte dello spirito della nostra esposizione che essa possa qualche volta raccogliere la provocazione del contenuto, assecondando il maestro di musica che sollecita l'allievo ad alleggerire la mano sulla tastiera, quando esegue i *Feux Follets* di Liszt, perché *di fuochi fatui si tratta, e che d'altro?* – piuttosto che la chiosa trita e ritrita che rammenta come il titolo sia stato aggiunto a cose fatte, suggerendo una descrizione che proprio nul-

la ha a che fare con il brano musicale. L'errore sta qui già nel parlare di descrizione, e anche nel fatto di non avvedersi che, se questo titolo non ci fosse, lo si potrebbe inventare sul momento proprio per sollecitare l'impiego di una particolare tecnica esecutiva piuttosto che di un'altra, così da mostrare nell'esecuzione la direzione immaginativa verso cui il brano inclina.

E in che modo si può pretendere, come accade tipicamente in Wagner, che un motivo possa avere un titolo? Anche un caso come questo va naturalmente annoverato tra i problemi del rapporto con la parola. Un significato verbale viene qui assegnato ad una semplice sequenza di suoni, e quel significato verbale potrà rimandare a cose, eventi, personaggi, concetti astratti. Potrebbe esserci esemplificazione più efficace per mostrare che simili unioni sono tenute insieme solo perché è stato stabilito così? Come è possibile pretendere che possa esservi una qualche relazione tra il nome proprio di un personaggio – Freia, ad esempio – e la sequenza di suoni che gli è stata assegnata oppure tra il significato della parola «patto» e il motivo musicale che gli corrisponde? Sappiamo ormai che non siamo disposti ad assecondare l'inclinazione retorica di queste domande: una volta che abbiamo distinto tra ciò che sta fuori e ciò che sta dentro il brano musicale, dobbiamo essere subito disposti a mettere in rilievo l'instabilità di quella distinzione come un'instabilità ricca di senso. Nessuna relazione intrinseca può esistere tra una sequenza di suoni e ciò che è indicato da un nome proprio. Ma ciò lo si può dire solo all'inizio – come apertura del problema e non come se con ciò si chiudessero i conti. Restano infatti alcune cose abbastanza importanti da dire. Resta da dire, ad esempio, che è possibile caratterizzare musicalmente un personaggio: ma ammettere questa possibilità significa ammettere che un personaggio possa essere considerato come *concrezione fantastica* di una *direzione immaginativa*. Inversamente, il richiamo alla figura mitica di Freia, con le sue connotazioni che sono ad un tempo connotazioni di valore, retroagisce sul motivo operando una determinazione ulteriore, un rafforzamento di quella direzione.

Il motivo del *patto* è una semplice sequenza di suoni in graduale discesa verso il grave, una discesa che inizia già nella regione grave e di qui scende ancora più in basso.



Nessuno può certo pretendere che il «significato» del patto possa essere tratto dal suo semplice ascolto. Occorre tuttavia considerare ciò che accade *dopo* che la parola è stata proposta. Prima di essa vi è il motivo, il tema con il suo senso – *il senso di una pesantezza che si appesantisce*. Ma dopo che la parola è stata proposta, dopo che questa «convenzione» è stata istituita, questa discesa verso il grave può essere colta come se essa contenesse un richiamo alla necessità del vincolo che il patto istituisce, alla sua ineluttabilità, come una sorta di minaccia che grava su chi viola i patti. La dinamica della retroazione rende dunque conto della componente suggestiva dell'*integrazione fantastica*, mostrando nello stesso tempo che questa integrazione avviene sul fondamento delle tensioni simboliche preesistenti.

2. La connessione tra erotismo e cromatismo si impone con singolare vivacità e con esiti per molti versi rischiosi e sorprendenti nell'analisi proposta da Lévi-Strauss del mito dell'origine del veleno da pesca (cfr. «Composizione cromatica», in *Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milano 1966, parte IV, cap. IV, pp. 334 sgg.). In riferimento ad esso viene fatto giocare lo schema dominante del rapporto natura-cultura; e poiché in questa opposizione si rispecchia quella tra continuo e discontinuo, e poiché in quel mito e nelle sue varianti viene proposta, da un lato, una condizione di ambiguità tra natura e cultura e dall'altro un'irruzione del naturale nel culturale, Lévi-Strauss ritiene di poter individuare qui una «dialettica dei piccoli e dei grandi intervalli o, per attingere al linguaggio musicale due termini confacenti, una dialettica del cromatico e del diatonico...» (p. 363), arrivando a ricollegare il tema del veleno con quello della seduzione e della morte, e dunque alla conclusione sorprendente, ma che merita certo una riflessione, secondo cui il fatto che il veleno e la seduzione amorosa ci possano apparire nel mito come «due modalità del regno dei piccoli intervalli» ci deve convincere del fatto che «il filtro d'amore e il filtro di morte sono

intercambiabili per motivi che esulano dalla semplice opportunità e ci invita a riflettere sulle cause profonde del cromatismo del *Tristano*» (p. 365).

§ 9

L'affiorare di figure al limitare delle strutture musicali – questo è il tema principale che si è imposto nel tentativo di rintracciare una strada per riproporre quella tematica del simbolismo che di continuo si impone nella riflessione filosofica intorno alla musica e che appare nello stesso tempo così difficile da teorizzare in modo realmente compiuto e coerente.

Al senso di questa riproposta del tema del simbolismo come un tema che appartiene alle radici dell'espressione musicale è tuttavia profondamente estraneo il problema di determinare che cosa attraverso la musica *debba* essere espresso e *come* – e dunque l'idea stessa di compiti e obbiettivi espressivi privilegiati. *Struttura e simbolo* sono ora parole che delimitano lo spazio di gioco della musica stessa ed alla musica, e dunque ai musicisti, che della musica sono i padroni¹³¹, spetta di decidere che cosa debba di volta in volta accadere in questo spazio.

Come abbiamo ripetuto più volte, l'accento deve essere posto da parte nostra sul tema della *possibilità*, e proprio per questo è per noi importante dare il massimo rilievo all'idea della *molteplicità di dimensioni del musicale*, un'idea la cui giustificazione e teorizzazione va certamente oltre la semplice *presa d'atto* della molteplicità dei linguaggi musicali.

Il tema del simbolismo è inoltre connesso per noi con il modo di concepire il rapporto della musica con la realtà, ed è proprio su questo punto che vogliamo far convergere queste nostre considerazioni conclusive. Di fronte alla tendenza a

¹³¹ «Sono io il padrone di questo fiume che scorre» (Prospero, in *Un re in ascolto*, di L. Berio e I. Calvino, Parte II, Aria IV, Universal Edition, 1983, p. 52).

impoverire la ricchezza di questo nesso operando livellamenti di differenze che apparirebbero unicamente alle finzioni sovrapposte al brano musicale, così come di fronte alla teorizzazione di un simbolismo che esaspera e fraintende l'indeterminatezza semantica fino a farla ricongiungere all'idea del *messaggio troppo grande*, noi facciamo notare che nelle distinzioni elementari del rapido e del lento, dell'alto e del basso, del salire e dello scendere, del continuo e del discontinuo, dell'aspro e del dolce, del leggero e del pesante, del concordante e del discordante, e così via, si fa avanti la complessità della realtà stessa in tutta la varietà e la ricchezza delle sue determinazioni.

La musica ha molte dimensioni perché molti sono i modi d'essere e i modi di pensare degli uomini. E sono certamente i modi d'essere e i modi di pensare degli uomini che determinano l'orizzonte di motivi che consente all'immaginazione musicale di avviare il suo corso, mettendo in moto quella dialettica da cui sorgono le sue opere.

Nessun pensiero musicale potrebbe sorgere se non ci fossero altri pensieri. E sarebbe certamente sbagliato ritenere che questi altri pensieri non possano in alcun modo penetrare all'interno del brano, contribuendo a determinare il suo senso. Il tema del simbolismo così come è stato proposto sembra indicare la via per una teorizzazione coerente. In esso non si parla soltanto della *memoria interna* alla sequenza sonora, non si parla di un immaginare che si esaurisce nell'anticipazione di nessi strutturali, e nemmeno di una pura presenza percettiva di un'oggettività sonora in sé definita e chiusa. Ma si avanza l'idea di una *memoria del mondo* profondamente immersa nelle risonanze dei suoni e che attraversa dunque le operazioni valorizzanti dell'immaginazione. Ed è certamente compito della ricerca storica e analitica portare alla luce questa memoria mostrando in concreto la stupefacente ricchezza di forme con le quali la musica si misura con la realtà.
