

Anno VIII - 2004

Ultimo aggiornamento (Last updated): **30 ottobre 2004**

## Indice degli argomenti

E' possibile salvare direttamente gli articoli facendo click sul simbolo  
Per evitare di aprire i files PDF nel navigatore, usare l'istruzione "Salva oggetto con nome" (tasto destro del mouse)

To download essays please click on the symbol



 Carlo Serra

[La voce e il riferimento. Una discussione su \*À l'écoute\* di Jean-Luc Nancy](#)



**Questo testo è disponibile solo in formato PDF (289 Kb)**

 Amalia Collisani

[Tentare il teatro:\*Le devin du village e Pygmalion\*](#)

 Giovanni Piana

[L'intervallo](#)

Questo testo è disponibile solo in [formato PDF \(1,6 Mb\)](#).

Se ne può vedere [l'indice e il paragrafo introduttivo](#)

 Mario Campanino

[Forma e percezione: alcune note sulla fruizione musicale](#)



 Luigi Manfrin

[L'immagine spettrale del suono e l'incarnazione del tempo allo stato puro:](#)

[La teoria della forma musicale negli scritti di Gérard Grisey](#)

**Questo testo è disponibile solo in [formato PDF \(1,7 Mb\)](#)**

## [Indice](#)

È in corso di stampa presso il n. 2003/1 della Rivista Italiana di Musicologia un saggio di Luigi Manfrin su Grisey, dal titolo Spettromorfologia, Durata e Differenza. La presenza di Bergson nel pensiero musicale di Gérard Grisey. Esso riprende in considerazione le concezioni del compositore sul tempo musicale analizzate nell'articolo presente in De Musica, per approfondirne ulteriormente le corrispondenze con l'idea di durata di Bergson, in relazione all'interpretazione svolta da Deleuze nei suoi studi sul pensiero del filosofo.



Andrea Kong Maggia

### [Il processo improvvisativo](#)

Questo testo è disponibile solo in [formato PDF \(1,7 Mb\)](#)

#### [Introduzione](#)

---

## Conversazioni



Carlo Serra

### [Componenti immaginative e regole di strutturazione dell'ascolto nella terminologia musicale indiana](#)

 NEW!

Disponibile solo in [formato PDF \(321 Kb\)](#)

Questo testo, dedicato a Paolo Bozzi, è stato letto presso il Teatro di Chiasso Giovedì 6 novembre 2003, in occasione del Terzo Incontro - Concerto del Ciclo organizzato dalla Società filosofica della Svizzera Italiana dedicato ai rapporti fra Musica e Filosofia. Un ringraziamento alla Radio Svizzera e ai due musicisti impegnati in quella serata: Amelia Cuni e Federico Sanesi, le cui indicazioni mi hanno molto aiutato nella stesura del testo. La versione cartacea del testo è oggi reperibile su Chora, Laboratorio studentesco di attualità e scrittura filosofica, Anno IV, n. 8, Milano, 2004, pp. 55 - 68 [C. S].

---

[Ritorna alla testata di "De Musica"/Home](#)

[Ritorna a Spazio filosofico](#)

[Libro dei Visitatori](#)



**De Musica**



[Guest Book](#)

---

Carlo Serra

La voce e il riferimento. Una discussione su *À l'écoute* di Jean – Luc Nancy.



### Introduzione

Che statuto ha assunto l'ascolto per la filosofia? Quanto è stato compreso di un ambito che si colloca su un piano costitutivo così lontano dai paradigmi della visibilità, sui quali una ricca tradizione filosofica ha declinato i margini della nostra esperienza?

A queste domande, che hanno assunto peso sempre più consistente non solo all'interno delle riflessioni psicologiche sulla ricettività musicale, ma anche sul terreno delle pratiche compositive, tenta di rispondere Jean – Luc Nancy, nel suo ricco *À l'écoute* (2002, Éditions Galilée, tr. italiana di Enrica Lisciani – Petrini: *All'ascolto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2004).

Il libro è stato tradotto da Enrica Lisciani Petrini, che lo ha prefatto in modo denso ed articolato, ed ha immediatamente suscitato un interessante dibattito, in ambiente filosofico. Si tratta di un aspetto importante, che si integra nell'incoraggiante sviluppo delle discussioni attenenti gli ambiti teorici che ruotano attorno alla musica, coinvolgendo un pubblico che si mostra sempre più esigente, e curioso. Il nostro scopo non è quello di offrire una recensione al testo, che ha andamento

ellittico e sottile, ma di aprire una discussione, per molti versi ingenua, sulla metodologia e sui presupposti attraverso cui il filosofo francese si confronta con l'ampio tema della ricettività, in generale, e, in modo più specifico, con l'esperienza dell'ascoltare.

L'esperienza dell'ascolto, e della sua strutturazione, è un problema che accompagna la riflessione filosofica sulla musica dalle origini: in particolare, ha assunto una rilevanza particolarmente pregnante all'inizio del secolo scorso, quando si è trattato di prendere decisioni sui rapporti fra consonanza e dissonanza all'interno dell'evoluzione del linguaggio musicale, assumendo peso decisivo, quando si è tentato di assimilare il rumore al suono musicale. Negli ultimi venti anni si sono sviluppate discussioni, più o meno cogenti, sulle capacità raffigurative dell'ascolto, a seguito della fortuna del concetto di "paesaggio sonoro" elaborato da Murray Schafer<sup>1</sup>: quelle tematiche sono state riprese, secondo prospettive assai articolate, da indagini etnomusicologiche<sup>2</sup> tese a cogliere il significato dell'ambiente acustico rispetto al declinarsi delle forme di vita, che lo abitano, in contesti ove l'analisi dell'elemento antropologico va a confrontarsi con le strutturazioni dell'immaginario che interpretano i vissuti musicali. Dall'intreccio di questi temi, si sono aperte interessanti prospettive filosofiche, legate allo statuto descrittivo dei fenomeni sonori, vivacemente rielaborato del Centro di ricerche Cresson di Grenoble, diretto da Jean – François Augoyard<sup>3</sup>.

Rispetto a questo quadro, la ricerca di Nancy non muove da posizioni pregresse sul musicale, e dovrebbe godere di prospettiva ampia, riportando l'attenzione del dibattito filosofico sullo sfrangiarsi dei contesti d'esperienza che si raccolgono attorno al tema dell'ascoltare, sollecitando una valutazione problematica dei nuclei concettuali, nascosti ed inavvertiti nelle categorie di riferimento che l'*accadere* del suono mette in gioco.

L'espressione *accadere del suono* emerge dallo spirito, se non dalla lettera, del testo: per Nancy il sonoro appartiene al carattere dell'evento, accade e sfugge al controllo di chi lo riceve. L'ascoltatore *subisce* il processo sonoro, mentre il filosofo deve individuare quali significati si schiudano in quella dimensione chiaroscurale, in cui la coscienza è risucchiata nel gorgo di un suono che incombe, in tensione.

Rispetto alla forma del processo, anche chi emette il suono, è, per certi versi, egualmente indifeso: le prescrizioni che presiedono alla sua emissione, che toccano il piano comunicativo, timbrico, espressivo, d'intonazione, possono alterarsi quando il processo comincia ad espandersi, mescolandosi al mondo che lo circonda, e stratificando una serie infinita di rimandi.

Viviamo in una fonosfera, *presi* nell'ascolto, tesi *all'*ascolto, estroflessi e portati fuori di noi, per intendere<sup>4</sup> qualcosa L'ascolto ha così il carattere di un destino, e la stessa nozione di acusmatica, andrebbe letta in questa direzione, come scorporamento dalla fonte sonora, che viene nascosta, per aprire alla bellezza del suono, in quanto tale, liberato dal rinvio ad una cosa. Il rinvio è smarrimento, perdita del riferimento.

Questo, in discutibile sintesi, il quadro di riferimento proposto da Nancy. Vorremmo metterlo in discussione, obbedendo alle sollecitazioni dell'autore, ma per farlo con chiarezza, dovremo articolare il nostro discorso su almeno quattro nodi: il carattere ontologico del processo sonoro, il

---

<sup>1</sup> R. Murray Schafer, *The tuning of the world*, McLelland and Stewart Limited, Toronto, 1977. Traduzione italiana di Nemesio Ala, *Il paesaggio sonoro*, Ricordi - Lim, Lucca, 1985.

<sup>2</sup> Si segnala, per finezza interpretativa ed ampiezza di prospettive lo straordinario studio di Steven Feld, *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, University of Pennsylvania, 1982.

<sup>3</sup> Su questo temi, vedi Jean – François Augoyard Henry Torgue *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*, Editions Parenthèses, Marseilles, 1995 (edizione italiana a cura di Adolfo Conrado: Repertorio degli effetti sonori, LIM, Lucca, 2003.)

<sup>4</sup> Per il gioco polisemico fra queste espressioni, rimando alla nota della Lisciani Petri.

suo declinarsi timbrico, le componenti ritmiche che quel richiamo mette in gioco, ed, infine, il carattere di attività/passività nell'ascolto. Nella discussione, sono possibili fraintendimenti, ma in qualche modo anche questo è un destino del dialogo filosofico.

Il rinvio alla categoria dell'evento è assai vincolante, perché il suono non dipende dal soggetto che lo ascolta, ma è flusso che lo attraversa, lo abita, movimento a cui non si può sfuggire e rispetto al quale non possiamo che *stare* in ascolto, tesi nel tentativo di catturare una fuggevolezza, che porta sigillato in sé il riferimento all'abbozzo di una situazione, di un contesto<sup>5</sup>: nell'occupare tutti i luoghi che abitiamo, grazie alla sua pervasità incontrollabile, il suono è sempre prigioniero di un riferimento di tipo linguistico, e, pur potendo svolgersi in vibrazioni che contemporaneamente lo relazionano a sé e lo mettono fuori di sé<sup>6</sup>, non può mai sfuggire al vincolo di un rimando verso oggettualità di tipo narrativo. Il carattere sintattico di rimando ad una semanticità opaca, decide *completamente* dello statuto del suono, diventa l'unico riferimento per l'ascolto.

### § 1 Il sintattico e il musicale: relazioni fra suono e luogo

Il presupposto tacito del ragionamento di Nancy è che le componenti acustiche, rumoristiche, musicali, prima ancora di essere processo sonoro, siano tracce di una presenza che le ha espulse, vincolando ogni suono ad un contenuto, che ora sta *fuori* e dentro al suono stesso.

Naturalmente, su questi aspetti, non vi sono dubbi, il problema sta nell'interpretazione della particolare natura della semantica musicale, e per meglio dire, di *tutta* la semantica musicale, che Nancy elabora: nella carica iterativa di cui si fa carico l'espressione *auscultare*, nell'intensivo legato a – *culto*, si dovrebbe collocare una radice che testimonia di un atteggiamento che continua ad interrogare il fenomeno, in una tensione che cresce. Ma cosa si interroga?

L'analitica dell'ascolto è una pratica che va sbrigata sul piano della linguistica, certo non esclusivamente sul registro elementare del rapporto suono – cosa, ma sempre all'interno del rimando che il suono ha con un riferimento; ma proprio su questo livello accade un'eclatante riduzione concettuale.

Per Nancy il suono è esclusivamente rimando, e tutto mondo del sonoro viene immediatamente disteso sul letto di Procuste del sintatticismo, più o meno evanescente, dei suoi legami designativi, rispetto alla fonte o al significato: per tutto il libro non si distingue mai apertamente fra i due livelli, che invece sono ben differenziati.

Le domande sollevate dal filosofo si addensano immediatamente attorno a due livelli, che tenterei di riassumere un po' banalmente, così: il suono del corno che esprime una passione, è suono del corno o della passione? Se potessimo sciogliere immediatamente il binomio, senza voler chiudere il riferimento in nessuna delle due caselle possibili, ma sollevando il senso dello statuto espressivo che sostiene la scelta di un suono riportandolo, ad esempio, alle tecniche che presiedono alla sua elaborazione, o al peso che esso assume in una composizione, ci troveremmo immediatamente il cammino sbarrato da un'altra domanda: in quale senso diciamo che una passione sia rappresentabile? Chi la enuncia?

Si comprende immediatamente in che direzione corra l'argomentazione: gli aspetti acustici non possono essere colti mai nella loro pienezza referenziale, non hanno autonomia descrittiva, e se assumono una valenza immaginativa, il significato va ricercato *fuori* di loro. Nell'ascolto, produzione e senso si scindono. Quanto alle relazioni che legano il suono al luogo che esso occupa, bisogna immediatamente prendere delle posizioni, e non attardarsi attorno all'opacità che fa tutt'uno

---

<sup>5</sup> Citerò direttamente dall'ottima traduzione italiana: Jean – Luc Nancy, *All'ascolto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2004, p.11.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p.14

con l'avvento di una sonorità che ci attrae, costruendo un reticolo. Sulla dialettica, che lega il suono al luogo, Nancy osserva che:

«Il luogo sonoro, lo spazio ed il luogo- e l'aver luogo - in quanto sonorità non è [...] un luogo nel quale il soggetto arriverebbe per farsi sentire (come la sala da concerto o lo studio nel quale il cantante o lo strumentista entra) ma è un luogo che al contrario diventa un soggetto nella misura in cui il suono vi risuona (un po' come avviene, *mutatis mutandis*, nel caso della conformazione architettonica di una sala da concerto o di uno studio, che è prodotto dalle necessità e dalle aspettative di un disegno acustico)<sup>7</sup>.».

Nel radicalismo legato a questa interpretazione, il luogo, pregno di suono, si fa *soggetto*. Il senso che declina la relazione, tuttavia, viene proposto in modo talmente ampio, da sollevare alcune perplessità: viene da dire che sarebbe bello fosse così, che sarebbe bello *intendere* tutto il mondo cose se fosse un ventre in risonanza, magari dall'acustica impeccabile, ma, amaramente, dobbiamo riconoscere che si tratta di una prospettiva su cui abbiamo molti dubbi. *Mutatis mutandis*, infatti, il mondo, pur *offrendo* un paesaggio sonoro, *non coincide* con il paesaggio stesso, che muta nel prospettivismo che caratterizza il movimento del soggetto.

Lo stesso paesaggio rappresentato nel quadro non *coincide* mai con quello che offre la mia finestra, pur rappresentando lo stesso luogo, un riferimento alle medesime regole spaziali, di rappresentazione e così via: posso confonderli sono nel contesto, raro e divertente, di un cartone animato. Non ha neppur senso confondere il mondo come oggetto dello sguardo con la totalità degli sguardi sul mondo: si tratta di un modo di intendere che declina le oggettualità sul piano di uno sfrenato relativismo empirico. Altro è invece fare osservazioni sullo stile di una forma rappresentativa, sull'impianto categoriale messo in gioco da una rappresentazione prospettica: tutte queste differenziazioni concettuali, essenziali per seguire l'intreccio di questi problemi, non sembrano interessare Nancy, almeno in questo testo.

Osservare che un luogo diventa soggetto semplicemente perché un suono vi risuona significa confondere le componenti motivazionali, immaginative, che stanno dietro alla sua progettazione, perché esso diventi luogo abitato dalla voce, spazio che ne amplifica i caratteri o li trattiene in relazione alla qualità messa in gioco dal risuonare del suono stesso, con il *prender* luogo del suono.

Nessuno nega che esista un'individualità del luogo, una serie di proprietà acustiche, ambientali, spaziali, per cui quel luogo *dona* ricchezza di risonanza alla voce stessa, ma in questo senso l'esser soggetto del luogo è semplicemente un *portato* del suo essere abitato dal suono, prodotto da un soggetto, camera acustica dotata di caratteristiche che ne sostengono una simbolizzazione o un trapasso sul piano del valore: trascurare tale differenza, significa perdere ipostatizzare la relazione spaziale in un oggetto, confondendo un aspetto funzionale della trasmissione sonora con l'essenza del suono stesso.

Tutto ciò, naturalmente, non intende sottovalutare il fatto che i suoni, occupando luoghi specifici, possano assumere valenze e rese sonore che ne mutino o ne amplifichino le caratteristiche, o che su queste relazioni possano prendere corpo nuove sintesi immaginative, legate al rapporto immediato che lega l'individuazione di una fonte all'ambiente in cui essa prende corpo, ma vorremmo osservare che si tratta di problemi che hanno natura diversa.

Per un cantore mongolo, ad esempio, la *voce* della montagna risponde in eco al suo canto, ed un'intera pratica diplofonica si sostiene su nessi immaginativi, che trovano il senso della tesaurizzazione simbolica all'interno delle caratteristiche strutturali del suono stesso: la diplofonia è

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 28.

metamorfosi della materia sonora che si presenta come bordone che si sostiene e armonico vitreo che fluisce in melodia, mentre la montagna trasforma un vento in canto.

Il concetto di fonosfera richiama una prospettiva simbolica, che dà ragione della dimensione eterofonica, e l'interpretazione del concetto di luogo trova il suo fondamento nel carattere di un suono, che marca le valenze simboliche di un luogo.

La relazione al luogo trasforma la montagna in personaggio, ma quel personaggio è incarnazione del processo sonoro, e la simbolizzazione fa nascere una trama di giochi dialettici, che vanno in senso esattamente *opposto*, rispetto a quanto inteso da Nancy. Un ragionamento simile, potremmo articolarlo se provassimo ad avvicinarci alla fonosfera eterofonica, che tanto ha sollecitato l'immaginazione di compositori come Mahler o Ives.

Non intendiamo tirare per i capelli la dialettica fra luogo e suono in una direzione o nell'altra, ma porci domande sulla natura sonora del fenomeno che viene amplificato, per intendere *il senso* che giace in quella simbolizzazione<sup>8</sup>, o nell'istanza pratica, di chi progetta un ambiente che accolga, ed amplifichi, un suono.

Il concetto di fonosfera, di ambientazione spaziale di un suono che accoglie il tema di una mitizzazione metafisica della natura, trova appunto il suo fondamento in un'interpretazione simbolica che è fenomeno culturale, ed in quella prospettiva va indagato, ma rimane comunque centrale al fenomeno sonoro che dura e che occupa il luogo: in Nancy il problema viene completamente travisato ed il suono compresso nel luogo, con una pesante svalutazione della concretezza del fenomeno sonoro.

Alla radice di quella che pare una mancata distinzione sta il tormentato statuto del processo sonoro, che il filosofo francese riporta al concetto di *evocazione – di - presenza*<sup>9</sup>, incorniciando tutta la dimensione dell'acustico e del musicale all'evocazione del senso dell'essere come risonanza, di cui il soggetto diventerebbe il luogo.

Da quanto diciamo, dovrebbe esser chiaro che il carattere di segnale del suono è solo *una* fra le modalità del suo apparire e che il livello del rimando non deve inghiottire il suono, ma che i due momenti andrebbero, di principio, distinti, per andare a scavare sul piano della costituzione del processo sonoro.

## **§ 2 L'appiattimento dell'ascolto sulla nozione di rimando: dissoluzione delle componenti materiali del suono**

Dietro al suono come evocazione di presenza sta un presupposto: se il suono sparisce, dopo essersi presentato, il suo destino è l'ammutolimento, e l'idea di evocazione di presenza cattura il suono nella sua fase terminale, o quando è già passato, senza lasciar traccia.

Il problema, elaborato in prospettiva più sottile da Heidegger, qui viene riportato al fluttuare dei piani di significazione, con il risultato non comprendiamo più *dove* si collochi la categoria di presenza, rispetto a quella di evocazione: anche se siamo già al tramonto della luce sonora, non possiamo negare che l'astro abbia brillato, a meno che non si postuli che l'astro brilli *per* il proprio *tramonto*. Si tratta di una via suggestiva, ma che non può sostenere l'articolazione descrittiva del processo sonoro, come strutturazione linguistica da contrapporre ad una fenomenologia, e lo stesso Heidegger evita l'equivoco, retrocedendo dal rumore al silenzio, ad una condizione d'ascolto, che tempera l'essere teso verso qualcosa, con una condizione sospesa. Nasce così la possibilità di una

---

<sup>8</sup> Carole Pegg, nel suo *Mongolian Music, Dance & Oral Narrative*, University of Washington Press, Washington, 2001, ha cercato di offrire un'interpretazione di queste relazioni, attraverso conversazioni con i cantori mongoli, in cui affiora continuamente l'idea di un carattere metamorfico del suono, che sostiene una sorta di geografia immaginaria del sonoro, che ricorda, per altri versi, il meraviglioso *Song-Lines* di Bruce Chatwin.

<sup>9</sup> Nancy, *Op. cit.* p. 32.

riflessione alta sul declinarsi delle relazioni fra storia ed evento, fra significato e destino del suono. Quella direzione si è rivelata feconda, ed ha rifiutato qualsiasi commistione con le semplificazioni della strutturalismo.

Nancy segue una direzione meno complessa, puntando apertamente ad una riduzione linguistica del problema ontologico e, per farlo, non esita a farci regredire sul piano di un psicologismo elementare, fino al punto in cui tentiamo di ascoltare il risuonare del nostro corpo come una caverna. Da qui dovrebbe cominciare una ricerca che viene immediatamente bloccata, non vi è spazio per una riflessione alla Merleau – Ponty, che pure il testo adombra in molti tratti, perché il concetto di corpo, e quello di relazione, vengono immediatamente neutralizzati. La soggettività, ed i suoi nessi intenzionali, sono immersi in un'assenza di suono che evoca immagini cageane, ma qui manca qualunque sorriso. Si risuona come diapason, ma l'immagine più efficace è forse quella di un sacco vuoto.

Nel quadro ontologico offerto da Nancy, si pone in gioco il carattere di simpateticità dell'ascolto, che diventa simpateticità con un mondo che scompare: l'immagine del diapason risonante allude a quella possibilità espressiva, che non è musicale, mentre il percorso concettuale che lo prepara ha valenze inquietanti. Chi è in ascolto è *suonato* (non vi è traccia di ironia nell'espressione usata da Nancy) dal gioco della risonanza. Le strutture simpatetiche messe in moto dall'espandersi del suono risuonano dentro e fuori di noi e la nostra posizione è sospesa quella di un diapason scosso nel rinvio: come, e sulla base di cosa, l'irrompere del suono ci faccia vibrare, è arduo da capire.

Alle volte, le espressioni tradiscono uno stile concettuale: che abbia valore d'aggettivo o di participio, suonato indica qui un esser frastornato, confuso, un doppio dell'effetto di saturazione luminosa rispetto alla retina. Non vediamo più, la luce ci ha accecato, il suono è essenzialmente prepotenza.

Nel processo in cui il suono risuona dentro di me e cattura la mia attenzione io divento totalmente passivo, per quanto teso. Sono *abbagliato* dal suono. Non si modula un passaggio essenziale, che ponga in relazione i due atteggiamenti, mentre dalla passività della ricezione alla passività del senso, il passo è lungo ed implica alcuni lati della teoria wittgensteiniana degli aspetti, che Nancy non sembra riconoscere: mentre il bestione vichiano, si attiva nella sorpresa, sollecita il senso e la referenza al significato, l'ascoltatore di Nancy rimane esangue.

Lo statuto della tensione dell'ascolto è, infatti, il piano su cui Nancy maggiormente si confonde e confonde, ed è un *analogon* del piano del riferimento al luogo: cosa mi chiami, non lo so più. Dobbiamo proporre una risposta allo scarto di senso fra ciò che ascoltiamo e la possibilità di descriverlo, o di attuare una risposta pragmatica.

Se dovessimo cominciare a muovere un argomento contro questa posizione, diremmo che è vero, che non possiamo far nulla rispetto al dato percettivo, che ci si presenta: al massimo potremmo chiudere gli occhi o le orecchie, e alle volte non basta neppure quello ma anche che tutto questo non implica alcuno scacco sul piano cognitivo, e neppure che la dimensione dell'ascolto sia *passiva*, o smarrita, rispetto al contenuto.

In quella indeterminazione, infatti, posso arricchire i contenuti sonori di valenze, elaborandole sul piano dell'immaginazione, posso discriminarli tra loro, metterli in relazione, articularli secondo flussi di senso, interrogandoli secondo gli intendimenti che derivano dalla pratica compositiva o secondo quelli motivazionali messi in moto dal rumore.

Ignorare tutti gli aspetti modali della percezione sulla base della ricchezza dei riferimenti possibili è semplicemente una mitologia che guarda ad un'inattuabile purezza relazionale, scambiando, cognitivamente, il conoscere con il comprendere, una distinzione che la filosofia fa propria almeno dai tempi di Eraclito.

L'intrecciarsi di piani che, secondo Nancy, ci rimanda ad un'estaticità senza speranza, è una straordinaria ricchezza, da cui possiamo articolare i primi passi per il conferimento di senso da

attribuire al suono. Il suono gioca *con* noi e noi giochiamo *con* lui, non siamo solo giocati. Il diapason vibra, dopo un colpo, è certamente suonato: ma il nostro rapporto con il suono si arricchisce subito di una serie di trame, che si confrontano con il contesto, addensandosi attorno al nucleo portante del significato: il diapason non può prendere decisioni, mentre l'ascoltatore lo fa continuamente.

Se si impone la rigidità di un modello referenziale, il rimando sonoro si sfibra. Per equilibrare questa posizione, Nancy pone in primo piano il concetto di timbro, come il carattere più autentico, originario del suono (e qui viene il sospetto che si faccia coincidere tutta la natura del suono con la cosa), manifestazione inseparabile della individualità assoluta della fonte sonora, che, sul piano linguistico, diventerà immediatamente rimando e spaziatura, perché *incomunicabile*.

Il timbro è individualità che non permette alcuna declinazione e dunque è differenza invalicabile, in comunanza di registri linguistici con gli altri ambiti della dimensione sensibile non misurabili (tatto, gusti profumi), in una continuità metonimica<sup>10</sup>, che rimanda al corpo in ascolto, che è *già* risonanza<sup>11</sup>. Risonanza e metonimia sono intrecciate tra loro in modo inestricabile.

Di fronte ad un'argomentazione che mostra tanta rapidità, viene spontaneo chiedersi cosa pensi Nancy, rispetto ad un parametro come la dinamica: non fa parte del suono l'esser più vicino o più lontano, a seconda del movimento prospettico e dell'intensità? Non sono questi parametri misurabili e ben riconoscibili in un suono? Ed il variare qualitativo del suono in quella relazione non apre una possibilità immaginativa, che non va esclusivamente ascritta alla dimensione dell'intensità misurabile dalla fisica acustica? Siamo proprio sicuri che un'interpretazione immaginativa di una relazione spaziale non possa coglierne gli aspetti concettuali? Se così fosse, come faremmo a parlare di una trama relazionale che si dipana dalla sovrapposizione fra due suoni?

### § 3 Il problema del ritmo

Nella prospettiva del nostro filosofo, la risonanza del corpo si volge all'interno e all'esterno, come la pelle di un tamburo dello sciamano, che è, assieme rimando al corpo e rimando al mondo, ove quel residuo di soggettività che una volta chiamavamo anima diventa pelle tesa<sup>12</sup>, in ascolto della propria caverna sonora, struttura di rimando fra sensibili. Il discorso si sta volgendo verso il tempo.

Per Nancy il tempo musicale è «un presente come un'onda sul flutto, non come un punto su una linea, è un tempo che si apre, che scava, e si allarga o si ramifica, che avvolge e separa, che inanella o s'inanella, che si distende e si contrae, ecc.<sup>13</sup>»: il concetto d'articolazione sembra preso di mira in modo magistrale, mentre l'immagine eraclitea del flutto come suono è suggestiva.

La plasticità del tempo musicale rimanda al tema della scansione, al modo di articolarne la fluidità, attraverso una serie di tagli. Senza quel riferimento, non riusciamo a comprendere né su cosa si organizza la scansione del battito del tamburo dello sciamano, né in che senso la temporalità della musica sia altro dal tempo fisico.

Nancy prende una via diversa, riportando il tema del ritmo al tema platonico della mimesi,<sup>14</sup> espressivamente valorizzato all'interno del concetto d'ethos. In quella prospettiva il carattere del ritmo viene assimilato a quella di una condotta o di un comportamento: quest'indicazione rischia di essere limitante. Si dovrebbe discutere a lungo la scelta di ridurre la componente ritmica alla

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>11</sup> E' appena il caso di notare che una risonanza così intesa, non si concilia neppure con la ricchezza dell'interpretazione heideggeriana, deformandola.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 23

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 60

dimensione di un carattere, scelta che incombe anche sulle interpretazioni del mondo greco sviluppate da Sauvanet<sup>15</sup>, cui Nancy si appoggia, perché già nel Platone delle *Leggi* (790 d – 791 d) quella riflessione si lega ad una sottile dialettica fra impulso e stasi, che vede nel ritmo una relazione che si costituisce fra movimento ed approssimarsi al limite della immobilità. Il filosofo francese non si pone di questi dubbi e sviluppa la questione a modo proprio, proiettandola sull'orizzonte filosofico di una coazione al rinvio. Egli scrive:

*«Debbo comunque rilevare che un tale vettore d'indagine ci condurrebbe verso la formazione di un soggetto visto anzitutto come il ripiegamento/dispiegamento ritmico di un viluppo tra “dentro” e “fuori”, o meglio tale da piegare il “fuori” al “dentro”, invaginante, tale da formare un incavo, una cassa o un tubo d'eco, di risonanza (ben prima di ogni possibilità che si formi una figura visibile e presentabile in modo riflesso, insomma ben prima di ogni “identificazione speculare”). Lo stesso vettore ci condurrebbe altresì verso un aspetto del ritmo differente da quello codificato e fissato dalla logica “tipografica”: e cioè verso il ritmo come una figura “intaccata dal tempo”, dunque mobile e fluida, sincopata, cadenzata come lo è una battuta musicale e, di conseguenza, legata alla danza [...] Il ritmo, dunque, non solo come scansione (messa in forma del continuo) ma anche come pulsione (rilancio verso il proseguimento<sup>16</sup>).».*

Ho riportato la citazione quasi integralmente perché esemplare di un modo di procedere: il ritmo viene ricondotto al piano della costituzione del soggetto ed immediatamente compresso in una categoria psichica da svuotare, per guadagnare l'accesso ad uno strato originario della costituzione della soggettività, non fissato nella rigidità delle categorie psicoanalitiche.

L'evento ritmico ci trasforma in cassa di risonanza, porta il fuori dentro sul piano della stessa costituzione della struttura soggettiva, prima di qualunque distinzione tra “dentro” e “fuori”.

L'interpretazione ontologica, a dire il vero, non ci dice nulla di nuovo: si tratta di posizioni che hanno involontaria risonanza con quelle di Didier D'Anzieu, autore di magnifici studi sulla funzione della pelle<sup>17</sup>, in cui questi concetti ritmici sostengono un'interpretazione assai fine della funzione della sensibilità dell'epidermide nella costituzione psichica del soggetto, ma Nancy deve andare oltre questo piano, perché attestandosi su questo livello rimarremmo sul presunto terreno platonico della condotta e del portamento.

Una riflessione sul ritmo che possa liquidare il piano del figurale, può assumere una generalità più ampia: per farlo, Nancy interroga ora la metafora musicale del ritmo come pulsione, come figura *intaccata* e scossa dal tempo, danzante e così via.

Il percorso del filosofo francese si accosta così ad una riflessione che caratterizza la grande discussione sull'esistenza e lo statuto del parametro ritmico, che si insegue nella musica del novecento: compositori come Cowell, Stockhausen, Nono, Ligeti, la scuola degli Spettralisti e molti altri, hanno sviluppato ricche riflessioni sulla funzione della metrica, sul significato del ritmo come parametro, sulla possibilità di rifondare l'organizzazione temporale della musica rinunciando al concetto di metro, e rivalutando la nozione, più neutra, di pulsazione o quella di evento, e forse Nancy intende guardare anche in quella direzione.

Vi è, tuttavia, una difficoltà nel comprendere fino in fondo il significato dell'espressione *intaccata dal tempo*: potremmo supporre che nell'ellissi si indichi una figura scossa dalla pulsazione ritmica, scossa fra il tempo ordinario che scorre e l'articolazione ritmica che le dà un andamento, tema su cui il pensiero musicale indiano ha prodotto un'analisi densa e fenomenologicamente

---

<sup>15</sup> Pierre Sauvanet, *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*, PUF, Paris, 1999.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p.62

<sup>17</sup> D. Anzieu, *L'epidermide nomade e la pelle psichica*, Cortina Ed., Milano, 1992.

agguerrita. Nancy dovrebbe spiegarci qualcosa di più, ma si limita a tracciare i *contorni* della situazione, caratterizzando la figura intaccata come mobile e fluida, sincopata e cadenzata.

Il generico accostamento fra queste caratterizzazioni è difficile da comprendere, il sincopato non è per nulla fluido, ed ha anch'esso un riferimento ad un carattere, ma non importa, qui sono in gioco questioni più urgenti: siamo, infatti, presi dal dubbio che le espressioni quali mobile, fluido, sincopato e cadenzato vadano intese come modalità di una dialettica infra, ed extra, temporale, su cui la figura oscilla, rischiando di naufragare su una matrice di comportamenti possibili che assume, aldilà delle vaghezze descrittive, il senso, o il carattere tipografico, di uno spostamento continuo da un piano all'altro.

La categoria dell'intaccato dal tempo rimanda così ad una struttura danzante fra le dimensioni del flusso e della durata: non ci viene spiegato, tuttavia, in che misura i due riferimenti siano stati neutralizzati, quale strutturazione musicale debba assumere il rapporto fra valori temporali che determina l'andamento del brano, e la spiegazione di Nancy ci lascia abbarbicati sul terreno di una concettualizzazione incompleta, in cui un esercito di funzioni relazionali schiaccia la valenza musicale del ritmo e del tempo assieme, fino al totale soffocamento.

Il tipo di indicazione offerto da Nancy può caratterizzare *un'infinità* di atti, perché una dialettica fra articolazione interna del tempo e processo si fa avvertire, in modo meno sensibile, in tutti i contesti d'esperienza: nel senso *vago* di Nancy, siamo intaccati dal tempo anche durante un incontro amoroso, quando andiamo al cinema, quando giriamo in macchina senza meta, *per far passare* il tempo, tutti questi intervalli non occupano solo un intervallo di tempo fisico - obbiettivo, sul piano del riferimento, ma si articolano anch'essi fra scansione e misurazione.

Lo stesso correlato acustico di un sistema di riferimento temporale come il ticchettio dell'orologio<sup>18</sup> mette in gioco quella distinzione. La valenza di quella scansione non ha ancora un potere strutturante sul piano musicale, questo Nancy lo sa bene e lo dice con Celibidache<sup>19</sup>, ma trattenersi esclusivamente sul piano di una distinzione tanto generica non basta a dar ragione al problema dell'organizzazione dei valori temporali che sostengono il battere del tempo in musica.

Da questo punto di vista, infatti, non basta dire che la relazione ad uno scorrere, ad un riferimento temporale su cui si appoggi la misurazione della scansione esiste anche in musica grazie alla battuta. Il problema, ancora una volta, nasce ben prima, la battuta è una conseguenza di una serie di scelte effettuate sull'organizzazione del flusso temporale.

Il salto precipitoso, che va immediatamente oltre quel passaggio, fa sospettare che musicale o rumoroso (inteso come corporeità della percussione) non suscitino nessuna risonanza in questo pensiero, siano collocati nell'ordine dell'ontologia, senza nessuno sforzo concettuale che dia ragione della loro natura: e questo è un carattere tipico di questo testo, ove spesso si rimanda in nota a lavori altrui, in un *trobar clus* che lascia la sensazione di una voluta genericità, resa ancora più cruda dalla generosità con cui Enrica Lisciani Petrini, nella sua bella introduzione, tesaurizza i portati concettuali del testo, cercando di trarne il meglio, in una lettura ricca, creativa, e filosoficamente pungente, che alle volte lascia l'autore dietro di sé.

L'esigenza di dare trasparenza a quella posizione la porta a sottolineare, con finezza, accezione ed occorrenze originarie dei termini con Nancy tesse il suo gioco, ma per quanto riguarda il tema del ritmo il filosofo francese si limita ad indicare la differenza qualitativa fra i due termini senza impegnarsi mai in una vera discussione sulle modalità attraverso cui quella differenza prende forma: fra il piano della misurazione e quello della scansione si collocano relazioni tetiche essenziali (nessuno pensa che chi batte un tamburo stia misurando il tempo, per collocare la posizione di un

---

<sup>18</sup> Sulle relazioni fra orologio, narrazione e riferimento, inviamo alle riflessioni sviluppate da Paola Basso e Paolo Spinicci in: Paolo Spinicci, *Lezioni sul tempo, la memoria, e il racconto*, Cuem, Milano, 2004,

<sup>19</sup> Jean – Luc Nancy, *Op. cit.*, p. 29.

“ora” come riferimento obbiettivo anche se in linea di principio in quella pratica musicale il problema del riferimento temporale è presente) e, se non si modula alcuna riflessione sul modo di passare da un piano all’altro<sup>20</sup>, perdiamo una fetta insistente di tutti gli aspetti qualitativi, ed espressivi, connessi alla ritmicità.

Per Nancy, la figura ritmica, sottoposta a pulsioni e a scansioni, è figura che si è già perduta e che attende se stessa, che si chiama, e fa tutt’uno con il soggetto, un soggetto che, a sua volta, è attacco del tempo. Il ritmo è diventato una metafora dell’accadere del differimento, come il timbro è diventato sublimazione concettuale di un corpo empirico. Il corpo reale, ed il suo flusso di motivazioni, rimane invece sospeso nel silenzio. Rimane ancora oscuro come la nozione di una soggettività, senza funzioni gerarchizzate, si incarna nelle fluttuazioni ritmiche di uno strumento notazionale come la battuta musicale.

Non riusciamo davvero a comprendere su cosa si appoggi la pulsione a proseguire un ritmo, se non sulla ripetizione della figura e del processo sonoro, concetti che, messi in campo secondo questa intenzione verrebbero messi in mora dal filosofo francese, per il loro carattere visivo, e fenomenologico; ma battere un ritmo significa *anche* ascoltarsi nella ripetizione di un modello, e nel giocare la carta dell’intensificazione ritmica, interroghiamo *musicalmente* l’oggetto.

Tale strato di senso fa parte del problema, ma viene costantemente eluso e si ha la sensazione che il ritmo, venga completamente schiacciato sulle indeclinabilità della componente timbrica, e non sul richiamo corporeo della percussione, del corpo sonoro vibrante (corpo al centro dell’attenzione di un autore come Antonin Artaud, che pure Nancy cita): si tratta di una situazione bizzarra, perché se il filosofo accenna al suo interesse per la funzione timbrica della percussione, l’ontologo continua a ridurla al suo puro valore metaforico.

Siamo di fronte ad una filosofia della musica sdoppiata, dove la musica ammutolisce, mentre dobbiamo ancora comprendere perché venga completamente eliminata la funzione della ripetizione del colpo nel ritmo, e perché al suo posto si rintracci solo il concetto di battuta.

Potremmo riconoscere che la battuta è, anzitutto, un contenitore, una condizione di possibilità che abbraccia un’infinità di figure, ma quello strumento nasce all’interno di un’operazione di calcolo, di un sistema notazionale, che ha validità generale in quanto interpretazione matematica fra rapporti, e quindi si un piano di sublimazione assai lontano dalla dimensione danzante che Nancy sembra indicarci.

Quel sistema, assai vicino alle assi cartesiane, infatti, indica un’operazione di calcolo che è stata fatta a monte, e in quell’operazione si postula qualcosa che Nancy non potrebbe mai accettare, ovvero l’identità di un sistema di riferimento basato sul colpo, rispetto a cui ogni pulsazione possa essere riportata ad una generale unità di misura, che si ripete nella scansione.

Una scansione postula la relazione di ripetizione dell’evento, del medesimo evento o dell’occorrenza del medesimo in un intervallo temporale, che porta immediatamente verso lo schema ma anche questo aspetto entra in conflitto con l’unicità ineffabile basata sul differimento. Per affrontare un tema tanto complesso, bisognerebbe ripensare alla ricchezza di sollecitazioni messe in gioco da *Differenza e Ripetizione*, ma dobbiamo osservare che il testo di Gilles Deleuze non assume toni tanto radicali, ed elusivi. Abbiamo la sensazione, e lo confessiamo con un certo disagio, che Nancy apra una questione su un piano, per svilupparla su un altro.

Ora, il senso del problema messo in gioco può avere aspetti controversi: per concatenare una continuità spezzata, come accade quando interveniamo sul flusso temporale attraverso il ritmo, bisogna accettare l’idea che, in un processo temporale, esista almeno un’unicità del riferimento ad un contenuto oggettivo, meglio ancora che quel contenuto oggettivo sostenga un processo temporale

---

<sup>20</sup> Su questo tema, inviamo alla sezione «Tempo» in Giovanni Piana, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano 1991, pp. 125 – 178.

in cui esso possa cominciare a trasformarsi, mantenendo una dialettica fra differenza e ripetizione nell'unità del riferimento; ma questa via non è percorribile per una filosofia che vede nell'accadere di un suono anzitutto un evocatore di presenza e non la processualità stessa dell'evento sonoro che si esibisce.

Per il filosofo francese, anche la durata di *un* semplice colpo che si trattiene presso la coscienza, preparando l'avvento del successivo, non è immaginabile, perché una processualità come quella messa in gioco da un evento che prepara il successivo in un decorso percettivo che si pone in attesa del suo sviluppo, proiettando aspettative, come accade nell'ascolto della melodia è vista come un campo ove si pratici un'improponibile deformazione dell'istante temporale.

Nel sonoro, non esiste decorso percettivo che possa esser sostenuto da un senso unitario, il peso delle aspettative può venir meno: per Nancy questo piano illusorio è determinato da un prevalere della dimensione visiva su quella uditiva, che determina l'illusione di una concatenazione.

Guardando alla trama del tempo tratteggiata da Nancy, proviamo così un certo scoraggiamento: costipato dal carattere puntuale degli istanti che si accumulano in un flusso privo di direzionalità, il tempo è trama tenue e discontinua, somma granulare, coagulazione che non può sciogliersi, ingolfamento, mentre il presente, oscillazione fra passato e futuro, si riduce al sovrapporsi di due fasi irrelate e la logica interna alla costruzione permette solo una scansione binaria.

Al lettore abituato agli abusi filosofici, può accadere di pensare, con un brivido, che questa macchinosità in pulsazione possa diventare terreno per un'analogia fra arsi e tesi. In questi casi, la vita c'insegna che i peggiori sospetti prendono sempre concretezza: il ritmo è scansione e cadenza<sup>21</sup>, in cui il soggetto, si attende e si trattiene, si desidera e si dimentica, e mentre scopriamo che non vi può essere alcuna processualità, e che ogni struttura è priva di consistenza perché qualunque riferimento ad un fluire che non sia cieco è insopportabile forzatura, quel che resta della nostra musicalità si consola con la danza tetica, ed imbarazzante, del soggetto che, attendendosi, si trattiene.

Presso cosa si trattiene? Ormai tutta la possibilità descrittiva e le relazioni nei confronti del suono che pulsa, sono andati perduti, come il soggetto, del resto, somma di funzioni linguistiche indicali, prive di oggetto, oppure fascio d'impulsi, che freme nella pulsione.

Tra la finzione empirista della soggettività e la dimensione di un'ermeneutica annegata dentro a funzioni esclusivamente linguistiche, c'è il vuoto. In questa prospettiva non si può neppure evocare la ricchezza di senso giocata dalla metafora del corpo senza organi, come Nancy dà ad intendere, perché sono venuti meno tutti i presupposti motivazionali che permettono a quella figura d'acquistare spessore.

L'immagine del differimento continuo messo in gioco dall'ascolto assume così una tinta funebre, la visione di un gioco non tanto tragico, ma sterile: in attesa del senso, che non arriverà, siamo costretti ad oscillare meccanicamente in un'ottusa sommatoria di fasi che non sappiamo su cosa si appoggino, mentre gli eventi, ed i rimandi, si coordinano tra loro in un inseguimento polifonico che è puro scivolamento tra piani, rispetto cui non possiamo individuare lo strato di costituzione. La metonimia va ormai spossandoci, mentre ci sembra che venga anche tradito quel carattere di silenzio, che caratterizza la discrezza ritmica.

Il silenzio che separa le pulsazioni non è solo una voragine in cui si cade, un abisso, ma uno slancio che le sostiene, un silenzio che vuol essere bruciato, per preparare l'avvento del colpo successivo.

Tutto ciò che rende interessante il piano musicale, quella relazione fra rapporti di durata, colpo, che sostiene l'espressività gestuale del movimento corporeo è solo intuito da Nancy, come non è evocata la doppia valenza del silenzio rispetto al suono che sta arrivando. Vorremmo poi osservare

---

<sup>21</sup> Jean – Luc Nancy, *Op. cit.* p. 28

che, se vi sono aspettative deluse nel presentarsi di una sequenza ritmica, ciò accade proprio perché esiste un senso interno al configurarsi di quella sequenza, quale ci viene offerta nella percezione. Ma tutte queste osservazioni sarebbero, in fondo, inutili, perché Nancy non si impegna mai in discussioni di questo tenore, almeno in questo testo e le nostre modeste obiezioni fenomenologiche scivolano via, superate forse dal suo discorso.

Rimane, tuttavia, una piccola dose di delusione, perché desidereremmo maggior chiarezza, una presa che entri in questi aspetti descrittivi, o che ne affronti almeno il senso: se questa generale elusività rimandasse solo a se stessa, poco male, ma essa non entra *minimamente* nel vivo del problema dei processi musicali, limitandosi a proiettarvi sopra, in modo assai crudo, la propria ombra.

Vi è, naturalmente, del coraggio, in una interpretazione radicale e capace di sfumature sottili, ma si tratta del coraggio della disperazione: una sostanziale staticità dà il tono del quadro, staticità legata a decisioni prese su un terreno pre – musicale. Riconosciamo pure con Nancy che, nella sua prospettiva, il timbro sia un processo evolutivo<sup>22</sup>, che garantisce ad ascolto e risonanza il carattere di strutture dinamiche, ma nella cornice del filosofo francese quelle strutture rappresentano sempre la medesima vicenda: l'avvento del differimento di senso. La tendenza a risolvere ogni oggettualità sul piano della relazione porta questo testo al suo esito più paradossale: l'ascolto rimane l'unica struttura fra due grandi vuoti, l'oggetto che dovrebbe essere ascoltato, sempre evocato e mai sviscerato fino in fondo, e quel tessuto di rimandi e finzioni linguistiche, che è la carcassa del soggetto.

Ogni oggetto, musicale o meno, viene interpretato secondo analogia di tipo linguistico, che fanno virtù della loro vaghezza, come quando si confonde canto e declamato, oppure si pongono genericamente il ritmo ed il timbro come base del melodico e dell'armonico: naturalmente, se rimaniamo sulle generali, la filiazione può essere sostenuta ma questo significa perdere per strada il problema della discretezza ritmica, quello dell'intervallo melodico ed infine la natura armonica delle relazioni accordali.

Se ci volgiamo invece all'ambito della musica contemporanea, la rivendicazione di quelle relazioni genetiche ha articolazione molto più ricca. L'indeterminatezza è un prezzo così caro, che neppure la penetrante intelligenza di Nancy può convincerci a pagare.

Una voluta indeterminazione dell'atto, determinata dalle componenti pulsionali irrompe da ogni osservazione di Nancy. L'aspetto è eclatante nei riferimenti alla voce che appella, o rispetto al suono musicale: abbiamo detto che la musica non è un fenomeno, ma evocazione che chiama (convoca, invoca) la presenza stessa<sup>23</sup>, che anticipa il suo arrivo e trattiene la sua scomparsa. Essa è evocazione, richiamo, soffio, esalazione, ispirazione ed espirazione. Nel chiamare non c'è in primo luogo l'idea del "nominare", ma quella di una spinta, di un impulso<sup>24</sup>.

Potremmo essere d'accordo sullo sfumare l'unilateralità del concetto di deissi, potremmo anche esser d'accordo sull'idea che il riferimento, il senso di un'azione possa essere interno al gesto stesso e non designare necessariamente qualcuno: il pianto del neonato è un'istanza espressiva che può avere il carattere del gesto o della pulsione, ma in quel pianto determinato dalla fame, che diventa riferimento per la madre, si esprime pur qualcosa.

L'idea di compassione di Condillac<sup>25</sup> coglieva già l'orizzonte di questo problema, pur collocandolo all'interno di una geniale rivisitazione dell'istanza empirista e della riflessione

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p.64.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 32

<sup>24</sup> *Ibidem*: cito quasi alla lettera da pag. 33

<sup>25</sup> Il problema emerge con chiarezza nella storia naturale del linguaggio dedicata all'origine *Essai sur l'origine des connoissances humaines*, Amsterdam, 1746. Cfr. Etienne Bonnot De Condillac, *Opere*, Traduzione di Giorgia Viano, Utet, Torino, 1976, p.209

cartesiana. Più modestamente, la domanda che ci dobbiamo porre rispetto all'estremizzazione del problema effettuata da Nancy è dove nasca e verso cosa sia diretto questo impulso?

Nel caso della voce potrebbe essere l'evocazione dell'intersoggettività, nel caso di una parola, un'intenzione espressiva, nel caso del rumore una situazione, come osserva anche Nancy in altri punti del testo, ma è necessario tentare di dare una direzione pulsionale, motivazionale, fornire categorie descrittive, oppure siamo costretti ad annegare nella genericità della nozione di rimando, che soffoca voce, e rumore. Per cosa risuona la voce, in che senso, ad esempio, le manifestazioni urlate del dolore sono connaturate alla nostra forma di vita?

Nancy tace e forse risponderebbe che rimandano al significato dolore, che non possiamo mai cogliere: magra consolazione, per chi soffre e per il filosofo, che ne tenti un'interpretazione dialettica o esistenziale. Nella sua tendenza ad un ipersintatticismo inconsapevole, Nancy tende ad impoverire la stessa costellazione ermeneutica, da Heidegger<sup>26</sup> a Derrida, utilizzati con molte licenze.

Le nostre domande potrebbero diventare ancor più numerose: la scelta di un timbro o di una intonazione non sono già un'intenzione espressiva? Ed il timbro, si colloca sul piano dell'attacco del suono, quell'attacco non è già determinato da un gesto, che mette in gioco un'intenzione significante, ben udibile? Cosa significa, ad esempio, parlare della morbidezza di un attacco, se non sottolineare le innumerevoli valenze espressive che, volta per volta, il compositore potrà mettere in gioco?

Una deprivazione di senso così profonda non prova neppure ad avvicinarsi a questi problemi. L'ascolto, perso nei rimandi determinati dalla sua natura diffusiva, rimane privo di ogni riferimento oggettuale che non sia, in senso generico, l'esser mondo del mondo e può esplodere in tutte le sue circolarità, più o meno virtuose.

Da indeclinabili ad impronunciabili, gli oggetti sono stati tutti *liquidati*, e l'esito di questa ricerca non ci aiuta a porre chiarezza attorno al tema della voce o della musica, perché se la risonanza ci fa ascoltare una melodia in cui si rispecchia un mondo, si tratterà di un mondo che racconta meccanicamente sempre la stessa vicenda.

### § 3 Il suono oltre il rimando

Vorremmo concludere questa nota, che non ha la pretesa di esaustività rispetto ad un testo mobile, ricco, ed insidioso, osservando che il proporre su questo terreno dei compiti per una filosofia della musica, o per un'estetica musicale (se sul piano fenomenologico, il nostro interesse si orienta verso la tematica della costituzione dell'oggetto musicale e sul problema del senso, le due espressioni si sovrappongono fra loro e distinguerle è impresa non facile), risulta indispensabile.

La musicologia e la filosofia dovrebbero, nelle loro differenze, cercare un terreno comune, su cui interrogare i propri metodi, ed i presupposti che, reciprocamente, vengono messi in gioco: esiste la suggestione prepotente di una filosofia della storia, che emerge da molte ricerche musicologiche, che potrebbe essere discussa con profitto, mentre una filosofia della musica che non abbia il coraggio di affrontare la ricchezza di problemi, tecnici e storici, che il musicale porta con sé, si condanna ad una stucchevole vuotezza.

Nel testo di Nancy veniamo sollecitati da molte idee, estremamente ricche, entriamo in contatto con una personalità forte, che guarda i problemi dall'alto: il libro, tuttavia, non ci porta verso il musicale, ma solo verso i vincoli della sua interpretazione, ed il linguaggio di *À l'écoute*, pur così fresco, c'impone di guardare al suono da dietro la vetrina, senza poter mai tentare di toccarlo. E

---

<sup>26</sup> Su questo tema vedi lo studio di Elio Matassi su «Heidegger e l'ascolto» in AA. VV. *L'esperienza musicale. Per una Fenomenologia dei suoni*, a cura di Luca Nostro, Manifestolibri, Roma, 2002, pp.87 – 93.

forse il problema di Nancy sta nella disperata ricerca di una *trasparenza*, rispetto ad un oggetto come il suono che fa dell'opacità una condizione per il suo apprezzamento, che ci invita a fermarci presso di lui, ad indugiare attorno alla sua costituzione, ad interrogarlo ed a tentare di comprenderlo, nella sua elusività.

Per avviare un dialogo, diremmo che il suono, nella sua opacità tanto preziosa, ci chiama invece a dar ragione della sua concretezza, ad entrare nelle maglie delle sue classificazioni ontologiche e nella dura impresa della descrizione<sup>27</sup>.

Lo stesso concetto di timbro, rimandando al corpo, ed alle formanti del suono, può assumere una grande mobilità di sfumature, ma anche una localizzazione concettuale: come spiegare che le note profonde che vanno puntellando un ritmo in pizzicato, ambientandolo armonicamente ed il timbro vitreo degli armonici stanno provenendo dallo stesso contrabbasso, se non entrando in una dialettica di prossimità e lontananza, cercando di trovare un focus che sappia cogliere anche le invarianze del processo sonoro, rispetto al timbro, nel gioco metamorfico delle sue fonti<sup>28</sup>?

Dobbiamo davvero comprimere questa relazione all'interno della scansione fra identità e differenza o dovremo entrare nel duro esercizio linguistico dell'approccio modale, del confronto con un oggetto che si modifica, si deforma, rimandando anche a se stesso ed al processo della sua costituzione?

Siamo chiamati a prendere decisioni, a fare scelte, che chiamano in gioco il tema della costituzione materiale dell'oggetto sonoro, oltre che i modi della rete di referenze che esso mette in gioco e che mette alla prova il nostro apparato descrittivo, chiedendoci un'analitica limpida, che sappia almeno muoverlo attorno a dei concetti.

Dobbiamo accettare la fatica, e la ricchezza di un percorso descrittivo, che si fa tanto più sottile quanto più ricca è la filosofia che lo mette in gioco. E così, ci permettiamo di sviluppare due spunti che ci arrivano proprio dalla lettura di Nancy, in una direzione diversa da quella perseguita in *À l'écoute*.

Vorremo riprendere la nozione di corpo risonante, che emerge con tanta forza da un autore che Nancy ha letto con profitto: Schaeffner<sup>29</sup>. Con il suo straordinario testo sull'origine degli strumenti musicali, quell'autore ci pone di fronte all'idea di un'organologia musicale, che trova il proprio fondamento nella concavità e nella convessità del corpo, su una linea che, pur anticipando alcune ricerche di Merleau – Ponty, si muove sul piano di un'etnomusicologia che molto insegna al filosofo.

In Schaeffner il corpo è interrogato sul piano delle possibilità d'emissione sonora e musicale: le braccia, l'incavo delle spalle, i denti, l'apparato fonatorio, il dorso il ventre diventano strumenti a percussione, concavi e convessi: la pelle del corpo che avvolge il corpo è un tamburo che risuona, diversificandosi regione per regione. L'istanza espressiva è ben chiara ed in quel contesto vengono inquadrati urlo e canto, le emissioni di gola, il respiro ritmato, la funzione evocativa del rumore nel culto sacro.

In questa fenomenologia della risonanza *sui generis*, che non teme il motivazionale, vi è certamente un'istanza metafisica: la musica sembra nascere dal piede che batte sul terreno, ed in un

---

<sup>27</sup>L'espressione riecheggia consapevolmente, il titolo dello studio del compianto Roberto Dionigi *La fatica di descrivere. Itinerario di Wittgenstein nel linguaggio della filosofia*, Unibo Bologna, 1998. Dispiace doverlo ricordare solo con una nota a piè di pagina.

<sup>28</sup> La riflessione nasce dall'ascolto del gioco che intreccia dinamiche armoniche ed ostinato nel brano «Voyage Started», tratto dal C.D. di Stefano Scodanibbio *Voyage that never ends (1979 – 1997)*, New Albion, 1998, (NA 101 CD).

<sup>29</sup> A. Schaeffner, *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot, 1936, rééd. par Mouton & Co et Maison des Sciences de l'Homme, 1959. Trad. italiana a cura di Diego Carpitella, *Origine degli strumenti musicali*, Sellerio, Palermo.

autore che mostra un così grande interesse per la musica del novecento come l'etnomusicologo francese, questa discorso nasconde forse una riflessione sull'essenza del musicale come struttura ritmica e danzante.

Ma se astraiano da queste preconcezioni, il corpo è caverna in senso completamente diverso da quello da Nancy: il corpo è oggetto capace d'espressione musicale, che viene interrogato dall'uomo rispetto alle sue possibilità sonore concrete.

Gli organi corporei sono il primo luogo di una musicalità, che nasce dal desiderio d'espressione, dalla voglia di *farsi* sentire, dal bisogno di lasciare una traccia sonora attorno a sé e che per farlo effettua selezioni, si mette alla prova, giocando con se stessa e con le parti del corpo: esse risuonano in modo diversi, a seconda di come vengono interrogate e così la voce può battere il ritmo ed il ventre intonare un'elementare motivo ritmico. Non si tratta, come scrive Nancy, di produrre suoni al limite del senso<sup>30</sup>, ma di giocare con la materia sonora e di lasciare al suono le sue possibilità evocative.

Quella pratica non ha nessuna equivocità, e le distinzioni fra intendere ed ascoltare, che Nancy avverte con finezza, fanno parte del nucleo originario di senso della costituzione di un oggetto musicale, dei pensieri che lo abitano, come ha mostrato Giovanni Piana, sono interne alle modalità con cui lo mettiamo alla prova: il piano di questi giochi, nella mobilità dei suoi rimandi, articola un faticoso percorso d'esplorazione della materia sonora, dal rumore al suono musicale, dal modulabile all'immodulabile, che ci pone di fronte ad un esercito di giochi linguistici, che articolano, e ridimensionano, il cinestesico, e tematizzano, secondo intenzioni diversamente orientate, la medesima materialità.

Proprio come faceva Artaud<sup>31</sup>, quando lavorava sui timbri deformati della sua emissione vocale, per ottenere un suono teso e stridente, ribelle ad una metrica rigida, ma in grado di costruire un sistema di libera fluttuazione attorno ad una pulsazione di base, determinato dalle caratteristiche musicali di uno sforzato appena percepibile, ma sempre presente, enfaticabile nella dinamica dell'urlo o dell'iperacuto.

Nell'idea di una stimbratura atroce della voce, evocata già nel *Dossier* che accompagnava la gestazione di *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* (1933 – 34), Artaud evoca un uso della voce teso ad un timbro stimbrato<sup>32</sup>, «un'acuta voce emessa dal fondo della gola, e respinta dalla volontà ultretesa della testa ancora qualche diapason più a fondo<sup>33</sup>».

Questa postura innaturale, a cui il racconto di Artaud affida la voce di una vittima iconica del tradimento, l'eroe Palamede, torna nell'impostazione dei registri vocali dell'Artaud attore nella trasmissione radiofonica del novembre 1947 *Pour en finir avec le jugement de dieu*.

In quella performance, che assume i colori di una tremenda invettiva contro il funzionalismo del mondo moderno, appena uscito dalla guerra ma ugualmente orribile cui si contrappone la fecalità del corpo senza organi, quel regime vocale, e le intonazioni che ne sostengono la grana espressiva, divengono funzionali ad una poetica del suono.

La voce di Artaud si fa carica di una partitura vocale, dove il timbro acutissimo della voce cozza pesantemente contro lo sforzo della gola tesa nell'emissione, arricchendo l'emissione di una tensione terrificante. Sospesa fra suono e rumore, appoggiata ad una fisiologia vocale di un'assoluta innaturalità, la voce di Artaud ci chiede un ascolto attento, non ha paura di rimandi di alcun genere, ed il carattere di quella voce, tema ora per speculazioni di carattere psicoanalitico, come accade alla

---

<sup>30</sup>Jean – Luc Nancy, *Op. cit.*, p.12

<sup>31</sup> Sul tema vedi Antonin Artaud, *CsO: il corpo senz'organi*, a cura di Marco Dotti, Mimesis edizioni, Milano, 2003, e lo studio di Florinda Cambria, *Corpi all'opera. Tra teatro e scrittura in Antonin Artaud*, Milano, 2001.

<sup>32</sup> Cito dall'edizione italiana di Antonin Artaud *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Éditions Gallimard, Paris, 1967: *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, a cura di Albino Galvano, Adelphi Edizioni S. P.A., Milano, 1969, p. 160.

<sup>33</sup> *Ibidem*

Kristeva, ora per una riscrittura compositiva, come accade a Rhim, nel generale spiazzamento che produce ha un chiaro carattere espressivo: il ghigno di un'evocazione mortuaria del mondo, evocato da una voce che sta soffocando *nella sua stessa emissione*.

Il timbro da uccello, le sincopi metriche danno un valore quasi musicale al lavoro con cui Artaud accentua le componenti materiche del suono della voce, sfibrandone le vocali attraverso l'iperacuto. Quella voce ci sferza, scegliendo il registro di una dissonanza che *perfora*.

Non avremo mai un rimando *più chiaro*, la chiarezza sta tutta nell'opacità di una composizione in cui Artaud lavora su materia, tempo e relazione, e che gli permette anche qualche performance percussionistica orientata ora alla danza popolare, ora al rumore, nel perfetto stile di un surrealismo, che ora viene lasciato dietro di sé, sé con un sanguinante sberleffo. Nell'ascolto, potremo scoprire un ordine ritmico, strutture metriche ricorsive, un significato nascosto alle glossolalie<sup>34</sup> che emergono nella partitura, e questo per il semplice motivo che il rimando è solo uno dei motivi di interesse rispetto all'accadere del suono.

Qui si gioca con il corpo, portandolo al limite delle sue possibilità organologiche, come accade, in un senso assolutamente diverso, con il *Bel Canto*, o con i fonemi di Berio, perché una pratica del musicale gioca assieme il corpo e la materia, per produrre suoni. Il semplice impatto della voce artaudiana porta con sé il nucleo di un problema espressivo, che i richiami linguistici non potranno mai chiarire, ma che non perde per questo alcuna pregnanza. In quella indeclinabilità, che mi si offre, sta tutto Artaud, ed il mondo del suono che sta accadendo, mentre sostiene il rimando. Proprio come accade per l'oggettività insostenibile della rappresentazione sonora messa in gioco dallo *Sprechtgesang* schoenberghiano, teso fra pienezza dell'intonazione ed altezza musicale: tutti queste indicazioni espressive elaborano, nelle loro insuperabili differenze, un *pensiero* sul suono e sulla sua costituzione.

*L'immagine di apertura è tratta dall' Atalanta Fugiens (1617) di Michael Maier*

---

<sup>34</sup> In questa direzione vanno le felici indagini di Marcello Gallucci, che ha curato una raccolta degli interventi scritti da Artaud durante il suo viaggio messicano del 1936: Antonin Artaud, *Messaggi Rivoluzionari*, Monteleone, Vibo Valentia, 1994

## Tentare il teatro:

### *Le devin du village e Pygmalion*

Amalia Collisani

«Là se firent les premières fêtes, les pieds bondissoient de joye, le geste empressé ne suffisoit plus, la voix l'accompagnoit d'accens passionnés, le plaisir et le desir confondus ensemble se faisoient sentir à la fois. Là fut enfin le vrai berceau des peuples, et du pur cristal des fontaines sortirent les premiers feux de l'amour».



Così Rousseau nell'*Essai sur l'origine des langues* [1] descrive poeticamente la nascita del primo linguaggio. È avvenuto uno straordinario mutamento, l'asse terrestre ha mutato inclinazione; [2] la perfettibilità e la libertà del genere umano hanno inquinato la solitudine e il silenzio dello stato di natura; l'amor di sé, la pietà, gli incontri presso le acque correnti hanno prodotto l'amore tra i sessi. I gesti, che comunicano con chiarezza e determinazione, non bastano ad esprimere una passione che sembra traboccare illimitatamente dall'io e che muove insieme con i primi accenti appassionati, le prime danze, le prime feste. L'origine del linguaggio è anche l'origine della danza e della festa. E quell'origine, come lo stato di natura, come i diversi stadi che via via hanno ridefinito il linguaggio, le danze, le feste, è ormai per sempre perduta, anche se, a differenza di quanto può dirsi dello stato di natura, ne conserviamo tracce nell'antichità della nostra cultura e nel presente delle culture meno corrotte dalla ragione e dal progresso.

Il progresso delle arti e delle scienze infatti ha sacrificato alla chiarezza analitica il Sentimento che è invece la comprensione sintetica lancinante; così ha corrotto il linguaggio, articolandolo e discretizzandolo per renderlo più idoneo a comunicare i contenuti concettuali determinati; privandolo delle intonazioni melodiche che, mosse dalle passioni e quindi più adatte ad esprimerle, sono però ormai anch'esse discrete e dunque inadeguate e parziali; così ha degradato la festa facendone la rappresentazione di eventi determinati: il teatro.

Le arti e le scienze sono contemporaneamente motore e frutto della corruzione. Ma le arti hanno una responsabilità in più rispetto alle scienze: queste infatti parcellizzano e segmentano un materiale irrimediabilmente discreto qual'è quello dei concetti. Le arti invece si prefiggono di imitare il sentire che precede il pensare, la profondità dell'io nella sua integrità. Uno dei luoghi problematici e irrisolti del pensiero di Rousseau, contraddittorio per quel che riguarda tanto i livelli concettuali che quelli esistenziali, e diversamente interpretato dai suoi esegeti, è proprio questo: se anche le arti finiscano

necessariamente col mentire, perché la verità non può essere comunicata senza frammentarla e dunque senza mutarne l'essenza; o se invece non possano riguadagnare, servendosi di strumenti sempre nuovi, adoperate da un uomo virtuoso e geniale, il Sentimento, unica verità.

Sono convinta che la concezione di musica elaborata da Rousseau contribuisca a illuminare questa problematica, specialmente se messa a confronto con le sue prove di teatro musicale (appartengo infatti alla schiera di coloro che ritengono che il pensiero di Rousseau non possa essere separato dalla sua esperienza; e questo per due buoni motivi: perché egli talvolta si esprimeva mediante i gesti e perché ha disseminato tutti i suoi scritti di ricordi e riflessioni autobiografiche; si è anzi in qualche modo costretti e, da lui stesso, trascinati a valutarne il senso; e non ci resta che, ove possibile, distinguere i fatti documentati dall'immagine che egli se ne costruiva o che costruiva per noi - ammesso che questa distinzione sia utile). Penso anche che la sua idea di musica rifletta il grande mutamento di lingua e di stile che contemporaneamente si svolgeva nella musica occidentale e mostri quanto e come quel mutamento non abbia esaurito le sue potenzialità almeno fino al secolo appena compiuto.

« J. J. étoit né pour la Musique » [3] e amava il teatro «à la passion»; [4] il teatro musicale - si sa - era oggetto di speciale attenzione da parte dei philosophes, e più in generale degli illuministi; anzi, si può dire che in modo concorde tutta la cultura dell'epoca, non soltanto francese, lo considerava tra i generi musicali il più alto e glielo indicava come preferibile per le sue prove di compositore. Rousseau lo amava già quand'era giunto a Parigi, ma la sua curiosità e la sua sensibilità lo inducevano a conoscere e provare anche altri generi; musica sacra, canzoni, e anche musica strumentale: non avrebbe altrimenti scritto sull'*Encyclopédie* che «rien n'est si beau qu'un *Solo* de Tartini». [5]



Ma è certo l'opera italiana quella su cui concentra la sua attenzione. Come tutti abbiamo letto nell'ottavo libro delle *Confessions*, mentre nella primavera del 1752 si trovava a Passy ospite del signor de Mussard, una notte non riesce a prendere sonno, interrogandosi su come poter dare alla Francia l'equivalente drammatico di quelle «Opere buffe» che aveva ascoltato in Italia, e che proprio quella sera erano state oggetto di lunga conversazione. Al mattino si mette subito a comporre *Le devin du village*: [6] non ci lascia dubbi rispetto al ruolo che si assume - o comunque vuol dirci di essersi assunto - componendo questa sua delicata operina. Nel *Devin* è raffigurata una comunità di pastori e contadini, retta da un Indovino che ha modi paterni e carismatici, raffigurata dunque non molto diversamente da quella di Clerens nella *Nouvelle Heloise*, e da quelle dei *Montagnons* e degli stessi Ginevrini nella *Lettre à D'Alembert*. Colin e Colette sono sottoposti alle tentazioni e alle seduzioni della vicina città; resistono, seguendo i suggerimenti dell'Indovino, e celebrano la loro vittoria e l'amore ritrovato insieme con i ragazzi e le ragazze del villaggio che sono accorsi a festeggiarli e che cantano in coro, ritornellano le chansons dei tre protagonisti, danzano. Ma la festa, contrariamente a quel

che ci si potrebbe aspettare e a quel che comunque ci appare a primo ascolto, non funziona drammaticamente come finale: copre circa metà dell'intera opera; potremmo semmai considerare tutto il precedente svolgersi della vicenda come prologo o, meglio, come giustificazione della festa; questa infatti è il vero fulcro concettuale dell'opera in quanto confluenza di arte e natura, o di quel che resta per noi più vicino all'idea di natura: spontaneità, rifiuto dei costumi civilizzati e urbanizzati,

espressione di un sentimento corale attraverso canti e danze.

Si tratta però di non di una vera festa ma di una rappresentazione della festa, di una festa finta, come lo è quella di Clerens. [7] Eppure, durante la prima messa in scena a Fontainbleau (ottobre 1752), Rousseau piange; ma - scriverà nelle *Confessions* - commosso più dal piacere di commuovere le spettatrici con la sua opera, che dall'opera stessa. È il caso di ricordare il disprezzo che in altre occasioni Rousseau mostra di nutrire nei confronti delle spettatrici parigine. [8] E infatti nei *Dialogues* prenderà le distanze da quel «chuchotement de femmes qui *lui* sembloient belles comme des anges, et qui s'entredisoient à demi-voix: cela est charmant, cela est ravissant; il n'y a pas un son là qui ne parle au cœur», [9] affermando di non riconoscere le bellezze del *Devin* «ou le public engoué les place». [10]



Ma qual'è allora il giudizio di Rousseau sul *Devin*? pensò egli di avere ottemperato al compito che si era assunto a Passy di dare ai Francesi un'opera che avesse le qualità di quelle italiane? e di più: mentre intanto veniva rappresentata a Parigi *La serva padrona* (1 agosto 1752), scoppiava la grande querelle, veniva pubblicata la *Lettre sur la musique française* (novembre 1753), credette Rousseau di essere riuscito a rappresentare - o che fosse possibile rappresentare - la semplicità dei costumi, l'ingenuità di due pastori, la spontaneità della danza che accompagna la loro riconciliazione? e tutto questo intonando una lingua atona, fatta solo per ragionare e per mentire? Direi di no. Probabilmente egli vide nella sua musica, orecchiabile e gradevole, i limiti derivanti dalla sua inadeguata abilità compositiva; ma forse anche il fallimento della sua

speranza di Verità. [11]

Certo è che, dopo il successo del *Devin*, egli smise di comporre, o meglio non pubblicò più né fece più eseguire pubblicamente sue musiche nuove, proprio come aveva preannunziato, con una certa enfasi, nella parte soppressa dell'«Avertissement» della *Lettre*: «Arbitres de la Musique et de l'Opera, hommes et femmes à la mode, je prens congé de vous pour jamais, et je me féliciterai tous les jours de ma vie d'avoir surmonté la tentation de vous ennuyer une seconde fois de mes amusemens». [12] Eppure nulla gli sarebbe stato utile, quanto il continuare a comporre, per confutare l'accusa di plagio da cui continuò sempre a difendersi con i suoi scritti: nelle *Confessions*, nei *Dialogues*, con il *Dictionnaire*.

A riprova del suo scontento, circa vent'anni più tardi, nel 1774, riscrisse alcune parti del *Devin* e, in novembre, le fece ascoltare, accompagnandosi al clavicembalo, a François de Cambrier che annotò l'avvenimento nel suo diario e in una lettera scrisse: «il est plus content de cette dernière production que de la première (...) le mal est qu'il ne veut point le donner au publico(...)». [13]

Infine, anche se nei *Dialogues* Rousseau si dilunga a vantare l'autenticità e le qualità del *Devin*, abbiamo anche una testimonianza, per quel che può valere, della sua profonda insoddisfazione: al poeta Christian Felix Weisse avrebbe detto: «c'est une bagatelle, je ne l'ai faite, que pour voir, quelles bêtes sont ces François-la, pour pouvoir goûter une telle misère». [14]

Troppo poco, malgrado tutto, per tentare una risposta all'interrogativo sui motivi che lo allontanarono dal teatro musicale: se Rousseau avesse valutato negativamente le proprie capacità, se non avesse invece pesato il dispregio nei confronti del pubblico, se, come generalmente si pensa, non fosse stato distratto dalla filosofia; se per coerenza col suo giudizio morale; se invece perché né il modello italiano né la finta spontaneità dell'ambiente pastorale, potevano supportare quell'idea più alta di musica ch'egli intanto andava maturando.

Io penso che la *Lettre sur la musique française*, scritta probabilmente tra la primavera e l'estate del 1753 dopo la prima parigina del *Devin* (1 marzo), sarebbe totalmente dissennata se non la si leggesse in questa chiave: in essa Rousseau mostra come si può ovviare compositivamente ai difetti della lingua francese, indicando passo passo le soluzioni stilistiche adottate nel *Devin*, e infine precisando come Lulli avrebbe dovuto comporre il famoso monologo di Armide. Alla fine, con vibrante invettiva, svela nel climax retorico il suo coinvolgimento, dichiara l'inutilità di tutto quel che ha appena finito di esporre («les François n'ont point de Musique et n'en peuvent avoir»), confessa la sua frustrazione («si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux»). Nella nota a piè di pagina, per togliere ogni dubbio, chiama «dégoutant assemblage (...) trop monstrueux pour être admis» [15] il mettere insieme una melodia di tipo italiano e la lingua francese, cosa che lui stesso in qualche modo aveva tentato in alcune parti del *Devin*.

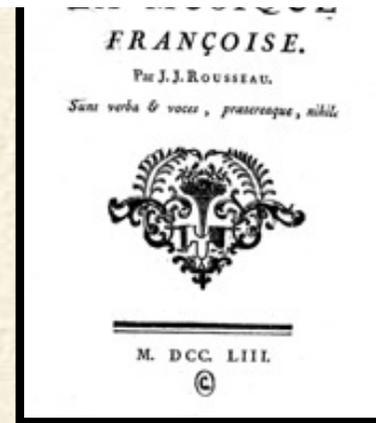
Nella *Lettre* inoltre Rousseau enuncia per la prima volta quel principio di *unité de mélodie* da lui 'ritrovato' nella musica italiana e che rimane il fulcro della sua estetica musicale anche, più tardi, negli anni del *Dictionnaire*: la forma compositiva che conferisce alla musica espressione e bellezza insieme, in cui l'armonia «qui devrait étouffer la Mélodie, l'anime, la renforce, la détermine: les diverses Parties, sans se



confondre, concurrent au même effet; et quoique chacune d'elles paroisse avoir son Chant propre, de toutes ces Parties réunies, on n'entend sortir qu'un seul et même Chant», e dove - per di più - «il y a même des Harmonies savantes et bien ménagées, où la Mélodie sans être dans aucune Partie, résulte seulement de l'effet du tout». [16].

Si vede come, molto al di là di Rameau, egli colga il senso dello sviluppo e della fortuna del sistema tonale e descriva, senza conoscerlo, l'effetto percettivo dello 'stile classico' della Scuola viennese in cui la melodia emerge come gestalt. Forse proprio l'idea di *unité de mélodie* evidenziò ai suoi occhi i limiti del *Devin* che si esaurisce nella semplicità e cantabilità, in furlane e pastorellerie, e non fa emergere la coerenza discorsiva come risultante della ricchezza e delle tensioni delle componenti stilistiche.

Io credo che anche la citazione de *Les Troqueurs* di Dauvergne (ch'era andato in scena il 30 luglio di quell'anno) sia utilizzata cripticamente per riferirsi a se stesso: «on a applaudi cet été à l'Opera comique l'ouvrage d'un homme de talent qui paroît avoir écouté de la bonne Musique avec de bonnes oreilles, et qui en a traduit le genre en François d'aussi près qu'il étoit possible; ses accompagnemens sont bien imités sans être copiés, et s'il n'a point fait de chant, c'est qu'il n'est pas possible d'en faire». [17]



I contemporanei di Rousseau non mancarono di mettere in evidenza, con diverse intenzioni, che il *Devin du village* smentisce quel che la *Lettre* afferma nella sua ultima parte, [18] ma sembrano tutti dimenticare che il *Devin* fu composto e messo in scena prima che la *Lettre* fosse rispettivamente scritta e pubblicata: è la *Lettre* semmai che smentisce il *Devin*.

Non posso in questa sede esporre come negli anni cruciali dell'elaborazione filosofica, pedagogica, socio-politica Rousseau venisse intanto contemporaneamente maturando il suo pensiero musicale; dirò qualcosa sinteticamente su alcune delle sue tesi che, a mio giudizio, sono spesso fraintese:

- la più valida musica moderna («imitative») imita, appunto, la forma sonora delle passioni; questa imitazione è possibile perché le passioni hanno talvolta «un caractère rythmique aussi bien qu'un caractère mélodieux, absolu et indépendant de la Langue»; [19] la musica imitativa le restituisce, con la coerenza costruttiva e percettiva dell'*unité de mélodie*, alla loro essenza pre-concettuale e pre-linguistica. Dal *Dictionnaire* si desume infatti che l'*unité de mélodie* è per Rousseau il rimedio alla frantumazione e disgregazione che la storia e il progresso hanno operato nella lineare semplicità del canto, e il magnetismo della tonalità è lo strumento che fa emergere la risultante melodica come imitazione dell'interiorità, recuperando all'espressione patetica l'immediatezza e la totalità che - sappiamo - sono l'unica garanzia di verità. [20] In contrapposizione a questa musica imitativa, quella cosiddetta «naturelle» [21] organizza le sonorità in base alla struttura fisica del suono che gli accordi dell'armonia tonale imitano parzialmente e imperfettamente; questi difetti dell'imitazione caldeggiata da Rameau vengono analizzati, l'uno specialmente, nell'*Examen de deux principes avancés par M. Rameau* [22] (1755) e, l'altro, nell'*Essai*, [23] con gli stessi argomenti che userà Schönberg per confutare la pretesa naturalità del sistema tonale; Rousseau, nel momento in cui di questo prevede il prossimo felice destino, ne comprende anche la relatività storica e culturale che soltanto all'inizio del XX secolo sarà ufficialmente dichiarata.

- La musica imitativa trova il suo luogo d'elezione nel teatro, in cui tutta la ricchezza moderna degli strumenti e delle voci

può dispiegarsi, restando autonomamente espressiva: non si pensi che la musica operistica cui si riferisce Rousseau si esaurisca nella parte vocale; già nella *Lettre sur la musique française*, Rousseau critica Lulli per non aver affidato agli strumenti quel che le parole non erano in grado di dire, per non avere riempito di suono e di senso le pause, i silenzi di Armide; [24] nel *Dictionnaire* egli è ancora più esplicito, specialmente quando descrive i progressi della musica operistica italiana: «la mélodie, qui ne s'étoit d'abord séparée de la poésie que par nécessité, tira parti de cette indépendance pour se donner des beautés absolues et purement musicales: l'harmonie découverte ou perfectionnée lui ouvrit de nouvelles routes pour plaire et pour émouvoir; et la mesure, affranchie de la gêne du rythme poétique, acquit aussi une sorte de cadence à part, qu'elle ne tenoit que d'elle seule. La musique, étant ainsi devenue un troisième art d'imitation, eut bien-tôt son langage, son expression, ses tableaux, tout-à-fait indépendans de la poésie. La symphonie même apprit à parler sans le secours des paroles, et souvent il ne sortoit pas des sentimens moins vifs de l'orchestre que de la bouche des Acteurs».

- La musica dunque per essere imitativa non deve vagheggiare gli accenti del primo linguaggio e neppure il movimento melodico della voce che i Greci usavano senza altezze discretizzate nel parlare quotidiano, grazie al quale essi sviluppavano le loro tragedie come un lungo recitativo. [25] A causa delle fratture che il progresso della razionalità ha apportato nel linguaggio e nella musica noi moderni siamo stati costretti ad alternare i recitativi alle arie e a svolgere separatamente le ragioni dell'azione e del sentimento: una strategia drammatico-musicale che può produrre straordinari risultati. [26]

- La lingua francese è assai più sorda di quella italiana; ma non soltanto perché le sue vocali sono spesso mute e i suoni nasali è inadatta alla musica; piuttosto ha vocali mute e suoni nasali perché si è strutturata per ragionare, per segmentare concetti; ed è dunque una lingua mendace: per questo non può essere messa in musica. [27]

Così Rousseau un'altra volta si convinse a tentare un nuovo teatro musicale per i Francesi, questa volta su un soggetto che affrontava più direttamente il rapporto tra arte e natura: il mito di Pigmalione e Galatea. Nei *Metamorphoseon libri* ovidiani la statua scolpita da Pigmalione «virginis est verae facies, quam vivere credas»; e l'autore fa il suo folgorante commento: «ars adeo latet arte sua»; anche Rousseau nel *Dictionnaire* scrive: «l'on senti que le chef-d'œuvre de la musique étoit de se faire oublier elle-même», [28] ma il suo Pygmalion (ed egli con lui) non dimentica che Galatea è pietra, da lui scolpita, forma artificiosa; la sua bellezza e la sua verosimiglianza sono un'offesa per la natura; si rivolge a Venere per chiedere non un miracolo, non di sovvertire l'ordine naturale, ma di ristabilirlo: «je n'attends point un prodige; il existe, il doit cesser; l'ordre est troublé, la nature est outragée; rends leur empire à ses lois, rétablis son cours bienfaisant; (...) épargne cet affront à la nature, qu'un si parfait modele soit l'image de ce qui n'est pas». [29] Pygmalion non vince sulla natura ma la concilia con l'arte, occultandosi quest'ultima nel momento in cui Galatea prende vita. [30]

Per dare veste musicale a un argomento così centrale nel suo pensiero ideò una radicale invenzione drammatica, il melologo, che rispondeva ad almeno due esigenze: quella del non forzare nel suono una lingua che gli era impermeabile, e quella di perfezionare l'articolazione e la funzione di recitativi (o parlati) e arie, alternando la recitazione con interventi strumentali: la sonorità orchestrale dispiega le sue qualità imitative, e la voce umana, per contrasto, emerge nella sua denudata fisicità. Dovranno trascorrere quasi centocinquanta anni perché queste qualità del melologo vengano squadernate, naturalmente in ben diverso ambito stilistico e anche con diverso esito formale, nel *Pierrot lunaire*, da quello Schönberg che con la *Sprechstimme* cercava a sua volta un'espressione prelinguistica e preconcettuale: «una nuova espressione...una

sorta di vera e propria espressione animale dei sensi e dell'anima»; [31](lo stesso Schönberg - mi si perdoni quest'ultima analogia che richiederebbe ben altro approfondimento - che non portò a termine la composizione del *Moses und Aron*, opera che indagava il meccanismo corruttore della rappresentazione).

Così Rousseau compose soltanto una minima parte delle musiche del *Pygmalion*. Non si pensi che l'aver lasciato che lo portasse a termine un compositore dilettante come Coignet significhi che non attribuiva loro molta importanza. Il modo in cui questo avvenne, quasi per caso e sull'onda di una improvvisa simpatia, [32] l'aver lamentato che, mettendolo in scena a Parigi senza il suo permesso, ne fosse nato «ce risible scandale qui n'a fait rire personne, et dont nul n'a senti la comique absurdité» [33], il desiderio più volte espresso che fosse Gluck a comporre, [34] e, per quel che vale, tutto quello che ho detto in questa relazione, ci fanno credere che avesse una ben diversa opinione. Non mi pare si possa escludere che Rousseau non avesse voluto andare avanti nella composizione sopraffatto dalla sua ambizione, sgomento nell'attribuirsi il compito di Pygmalion di conciliare arte e natura. Al di là di quanto non avesse tentato diciotto anni prima con l'idillica semplicità della sua operina: creare una musica capace di farsi dimenticare



---

[1] *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard 1959-95 (d'ora in poi OC), vol. V, pp. 369-429: 406. Questo celebre passo si legge nel IX capitolo: "Formation des langues méridionales".

[2] "Celui qui voulut que l'homme fut sociable touchat du doigt l'axe du globe et l'inclina sur l'axe de l'univers": *ivi*, p. 401.

[3] *Rousseau juge de Jean Jacques. Dialogues*, OC, vol. I, pp. 657-992: 872.

[4] *J. J. Rousseau citoyen de Genève, à M. D'Alembert*, OC, vol. V, pp. 1-125: 120.

[5] Nell'articolo "Solo". (Rousseau scrisse le voci per l'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert nel 1749).

[6] Cfr. *Les confessions*, OC, vol. I, pp. 1-656: 373-375.

[7] Cfr. Jean Starobinski, *La trasparenza e l'ostacolo*, trad. di R. Albertini, Bologna, Il Mulino, 1982. Una moralistica condanna della rappresentazione Rousseau, com'è noto, espresse apoditticamente nella *Lettre à M. D'Alembert*, cit. Su questa condanna e sulle ricadute ideologiche ch'essa aveva, o che ne furono tratte, cfr. Elio Franzini, *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica (Aestetica preprint), 2002.

[8] Cfr., per esempio, in *Julie, ou la nouvelle Héloïse*, OC, vol. II pp. 1-794, la lettera XXXI della prima parte, pp. 265 e ss., o nella *Lettre à D'Alembert*, cit., le pp. 44 e ss.

[9] *Les confessions*, cit., p. 378-379.

[10] *Rousseau juge de Jean Jacques*, cit., p. 682.

[11] Ho già trattato questo argomento più estesamente ma, credo, con minore competenza, molti anni fa: *Dall'"Essai" alla "Lettre": ancora una volta Jean-Jacques juge de Jean-Jacques*, "Rivista Italiana di Musicologia", XXIII (1988), pp. 242-278.

[12] *Lettre sur la musique française*, OC, vol. V, pp. 287-328: 289. Rousseau pregò il suo editore olandese, Marc-Michel Rey, di sopprimere questo e il successivo paragrafo mentre già la *Lettre* andava in stampa, cfr. *ivi*, nota *a*.

[13] *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*, édition critique établie et annotée par R. A. Leigh, Oxford, The Voltaire Foundation, 1981 (d'ora in poi CC), vol. XXXIX, 7054; cfr. anche 7052.

[14] Christian Felix Weisse, *Selbstbiographie*, CC, VII, A 227.

[15] *Lettre sur la musique française*, cit., p. 328.

[16] *Dictionnaire de musique*, OC, vol.V, pp. 603-1191, "Unité de mélodie", p.1145.

[17] *Lettre sur la musique française*, cit., p. 328.

[18] Cfr., per es., CC, vol. XL, 7120.

[19] *Dictionnaire de musique*, cit., "Rhythme", p. 1026.

[20] Cfr. Brenno Boccadoro, *Tartini, Rousseau et les Lumières*, OC, vol. V, pp. 1694-711 e il mio *Musica, canto, parola nel Dictionnaire de musique di Jean-Jacques Rousseau*, "Studi di estetica", XXX, III serie (2002), pp.117-149.

[21] Il termine è usato, con sfumatura ironica, in base al significato attribuitogli da Rameau. La contrapposizione tra "musique imitative" e "naturelle" viene esposta da Rousseau alle voci "Composition", "Musique", "Opéra", "Unité de mélodie" del

*Dictionnaire*, cit., pp. 721-722, 918, 948-949, 1143-1146. Ne ho scritto più estesamente in "*Le vrai sauvage ne chanta jamais*": *l'origine e la musica nel Dictionnaire di Rousseau*, "Rivista Italiana di Musicologia", XXXI/1 (1996), pp.61-90.

[22] "(...) il est certain que tout son est accompagné de trois autres sons harmoniques concomitans ou accessoires, qui forment avec lui un Accord parfait tierce majeure(...). Mais outre ces trois sons harmoniques, chaque son principal en donne beaucoup d'autres qui ne sont point harmoniques, et n'entrent point dans l'Accord parfait. Telles sont toutes les aliquotes non reductibles par leurs Octaves à quelqu'une de ces trois premières. Or il y a une infinité de ces aliquotes qui peuvent échapper à nos sens, mais dont la résonance est démontrée par induction et n'est pas impossible à confirmer par experience. L'Art les a rejetées de l'Harmonie, et voila où il a commencé à substituer ses règles à celle de la Nature": *Examen de deux principes avancés par M.Rameau dans sa brochure intitulée: Erreurs sur la musique*, dans l'Encyclopédie, OC, vol.V, pp. 345-366: 351.

[23] "Un son porte avec lui tous ses sons harmoniques concomitans, dans les rapports de force et d'intervalle qu'ils doivent avoir entre eux pour donner la plus parfaite harmonie de ce même son. Ajoûtez-y la tierce ou la quinte ou quelque autre consonance, vous ne l'ajoûtez pas, vous la redoublez; vous laissez le raport d'intervalle, mais vous altérez celui de force: en renforçant une consonance et non pas les autres vous rompez la proportion: En voulant faire mieux que la nature vous faites plus mal": *Essai sur l'origine des langues*, OC, vol.V, pp. 361-429: 415.

[24] "(...) et il a fait un silence qu'il n'a rempli de rien, dans un moment où Armide avoit tant de choses à sentir et par conséquent l'orchestre à exprimer": *Lettre sur la musique françoise*, cit., p. 324.

[25] Sul recitativo, sulla sua relazione col parlare dei Greci antichi, su come questi potevano usarlo nelle loro tragedie, e su come per noi abbia perso l'energia espressiva che pure talvolta miracolosamente riacquista, rinvio specialmente alle voci "Recitativo" e "Opéra" del *Dictionnaire*, cit., e, per quel che ne ho già scritto, ai miei *Musica, canto, parola...*, cit. e *Il melologo, Pigmalione e Pierrot*, "Avidi Lumi" n. 7 (1999/2). L'argomento richiederebbe ulteriore approfondimento, specialmente considerando che da parte dei contemporanei di Rousseau - parlo di contemporanei come Coignet e Burney che per diversi motivi possono considerarsi testimoni fondamentali della sua esperienza teatrale - prevaleva l'opinione (non del tutto superata) che nel *Pygmalion* egli avesse voluto ricreare la melopea dell'antichità: cfr., per es., CC, vol. XXXVIII, 6816 (*Horace Coignet à Jacques Lacombe*), e 6861 (*le docteur Burney à Rousseau*).

[26] Cfr. specialmente le voci relative al teatro musicale nel *Dictionnaire*, cit. Con questa opinione Rousseau dissente da quelle generalmente espresse dai philosophes e dagli illuministi italiani.

[27] Cfr. specialmente la *Lettre sur la musique françoise* e l'ultimo capitolo dell'*Essai sur l'origine des langues*, citt.

[28] *Dictionnaire de musique*, cit., "Opéra", p. 954.

[29] *Pygmalion. Scène lyrique*, OC, vol. II, pp. 1224-31: 1227 e 1228-29.

[30] Anche su questo argomento ho scritto con maggiori dettagli nell'ambito di un confronto tra Pygmalion e Orphée nell'immaginario di Rousseau: L'Orfeo di Rousseau: Pygmalion, in Orfeo, il mito, la musica. *Percorsi tra musicologia e antropologia musicale* a cura di Stefano Leoni, Torino, Trauben 2002, pp. 185-195.

[31] Arnold Schönberg, *Diario Berlese*, trad. in Charles Rosen, Arnold Schönberg, Verona, Mondadori 1984, p. 149.

[32] Come racconta lo stesso Coignet, cfr. CC, vol. XXXVIII, A 592.

[33] *Rousseau juge de Jean Jacques*, cit. p. 964; questa frase, piuttosto ambigua in verità, può essere interpretata, come fa in nota Robert Osmont, *ivi*, 1742-43, cfr. anche CC, XL, 7069, «notes explicatives», nel senso di una palese inadeguatezza della musica al testo, che Rousseau riteneva umiliante fino al ridicolo.

[34] Cfr., per es., *ivi*.

---

*Relazione proposta alla Giornata di studio sul tema "Musica, maschera, ritualizzazione" organizzato dal Seminario Permanente di Filosofia della musica, in data 16 ottobre 2003.*

---

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)  
[ritorna all'indice degli argomenti](#)

[Download](#)

WebDesigner: \_  
[Kata Sowa](#)

# Giovanni Piana

## L'intervallo



2003

# Indice

Introduzione

Parte I

1. L'intervallo intelligibile

2. L'intervallo visibile

3. L'intervallo udito

Parte II

1. Fenomenologia dell'intervallo

2. Matematica dell'intervallo

---

---

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)    [introduzione](#)



## Introduzione

---

Il termine italiano di *intervallo* è un calco del latino *intervallum* - ed esso mostra in modo molto diretto l'immagine da cui ha origine. *Vallus* significa «palo» - il palo con cui si reggono i vitigni della vite, ad esempio, oppure quello con cui si realizza una palizzata (*vallum* significherà poi in generale proprio una fortificazione, it. vallo): *intervallum* è letteralmente ciò che vi è tra i pali, lo *spazio* compreso tra essi, la *distanza* dall'uno all'altro. Nella trattatistica latina del resto, accanto ad *intervallum*, per indicare l'intervallo tra i suoni, vengono normalmente impiegate, come sinonimi di esso o per introdurne il concetto, espressioni come *spatium*, *interspatium*, *interstitium*, *latitudo*, *distantia*.

Ad esempio: «*spatium seu intervallum*» (Engelbertus Admontensis) «*intervallum vel interspatium*» (Bonaventura da Brescia); «*Intervallum vero est soni acuti gravisque distantia*» (Boezio); «*intervallum, quasi interstitium sive distantia*» (Jacobus Leodiensis); «*latitudo seu intervallum*» (Johannes Boen).

Del resto anche in Rameau troviamo l'intervallo definito così: «Si chiama intervallo la distanza

(*distance*) tra un suono grave ed un suono acuto»  
 Traité, cap. I.).

L'immagine della spazialità, così trascurata in larga parte della filosofia e dell'estetica musicale, mostra invece la sua presenza ovunque nei fondamenti dell'esperienza musicale e della sua teoria. Una presenza multiforme, dal momento che varie sono le direzioni di senso in cui la nozione di spazio può essere richiamata. In questo caso, questa nozione viene messa in questione soprattutto con riferimento alle cose distribuite nello spazio, allo spazio come *essere-tra*, come ciò che c'è tra una cosa ed un'altra, ed il fatto che si possa anche dire che tra una cosa ed un'altra non c'è *nulla* rappresenta naturalmente l'inizio di un problema per la filosofia dello spazio in genere. È interessante inoltre il fatto che si parli di *distantia* - questo è un termine particolarmente ricorrente. L'intervallo è allora proposto come una *linea* cui estremi sono i suoni che lo delimitano. Ed ovviamente non come una linea che vada divagando tra essi, ma come una linea rettilinea, come il percorso più breve tra due punti. L'analogia è in tal caso specificamente geometrica.

Eppure, nonostante questa antica tradizione terminologica, vi è chi potrebbe osservare che alla domanda intorno a che cosa sia l'intervallo tra suoni oggi dovremmo rispondere - con migliore conoscenza di causa e con aderenza alla realtà delle cose - che «intervallo tra i suoni è il *rappporto* tra le frequenze che li generano» mentre il parlare di distanza tra una nota e l'altra, come se le note fossero dei paletti, ci potrebbe sembrare una risposta grossolana e approssimativa.

Le cose tuttavia non stanno affatto così. Tutta la nostra discussione seguente vorrebbe dare la massima evidenza al fatto che alla teoria dell'intervallo appartengono sia la *distanza* che il *rapporto* secondo intrecci problematici assai ricchi ed interessanti, che tuttavia richiedono, per essere chiaramente compresi che si tenga ben ferma la differenza di piani che essi presuppongono. Questa differenza è stata sintetizzata felicemente da un trattatista dicendo che ciò che i *musici* chiamano *intervallum*, inteso come *distantia* tra un suono più acuto ed uno più grave, gli *aritmetici* chiamano invece *proportio*.

---

[copertina](#) ← ↑ → [ritorna all'indice degli argomenti](#)

# FORMA E PERCEZIONE: ALCUNE NOTE SULLA FRUIZIONE MUSICALE

*Mario Campanino*

---

Conference «Understanding and Creating Music» November, 21-25 200, Università degli Studi di Napoli.

---

Nel corso del XX secolo la musica occidentale ha spesso percorso, in modo più o meno dichiarato, la strada della sperimentazione. La ricerca sui nuovi linguaggi, però, si è talvolta scontrata, nell'incontro col pubblico, con una sorta di indifferenza o disprezzo, con frequenti espressioni di denuncia delle difficoltà che la nuova musica imponeva all'ascolto. Se da un lato alcune scuole di pensiero hanno accusato di disimpegno il pubblico, ci si può chiedere anche quanto i compositori stessi abbiano spesso, nell'impeto «rivoluzionario» con cui volevano travolgere il linguaggio tonale, dimenticato alcune semplici «regole» legate alla fruizione musicale e a tutte quelle attività di appropriazione del mondo esterno in cui entrano in gioco le caratteristiche della percezione, della conoscenza e della memoria umane. [1]

Quando ci si pone all'ascolto di un brano musicale si possono adottare, genericamente, due modelli di approccio estetico (percettivo) diversi. Il primo riguarda l'ascolto del suono in sé ed è un atteggiamento che potremmo anche definire orientale, contemplativo. In questo modo di disporsi all'ascolto non sono le relazioni formali tra gli elementi sonori (relazioni che si determinano nel tempo) ad interessare maggiormente: la musica è ascoltata istante per istante, essa stessa diventa *il tempo* che, in un certo senso, cessa di scorrere. È un approccio che vorrei chiamare della *musica che è*. [2] Il secondo modello di approccio estetico riguarda invece, in particolar modo, la costruzione musicale, e rappresenta un atteggiamento più tipicamente occidentale nei confronti della fruizione della musica. In questo tipo di approccio sono proprio le relazioni formali tra gli elementi sonori ad essere oggetto di grande attenzione: in questo senso la musica si manifesta *nel tempo*. È un approccio che vorrei chiamare della *musica che diventa*. [3]

Nel corso di questo breve scritto vorrei esporre alcune personali riflessioni [4] riguardanti la percezione e la fruizione della musica, precisamente riguardo a quella che ho chiamato *musica che diventa*, maggiormente legata alla cultura alla quale tutti noi uomini occidentali, volenti o nolenti, facciamo riferimento. La necessità di queste riflessioni deriva, a mio avviso, dal fatto che la musica d'oggi, *tutta* la musica d'oggi, non può fare a meno di inserirsi in questo contesto mentale (contesto che potremmo meglio definire culturale, storico, ecc., ma si condensa sempre in un qualcosa che risiede nella nostra mente). La musica, nel momento in cui si manifesta, deve dunque *sempre* affrontare un problema di fruizione, se vuole rispettare il proprio statuto di oggetto destinato comunque a farsi accogliere da alcune menti. Vi è la possibilità, per il musicista compositore, di superare questo problema producendo oggetti sonori determinati da un intento di pura sperimentazione, e conservare questi oggetti sonori

per sé solo, ma poi lo stesso musicista dovrebbe essere così intellettualmente onesto da non confondere i risultati delle sperimentazioni con la produzione artistica vera e propria perché forse - me lo sto chiedendo - sono due cose diverse. Così, dunque, tutta la musica che vuole essere qualcosa di diverso da un puro esperimento, deve porsi il problema dell'atto della fruizione ad essa legato, e questo è un problema di poetica, un problema dell'artista creatore.

A partire da questa premessa vorrei tentare di delineare quelle «regole» della fruizione musicale che determinano la difficoltà di ascolto di un brano musicale: nelle riflessioni su questo tema entrano in gioco i concetti di forma, struttura, morfologia e sintassi musicali, ma innanzi tutto quel che va considerato è l'atto della percezione. A questo proposito una prima distinzione va fatta tra percezione del suono e percezione della musica. La percezione del suono interessa principalmente, per sua propria natura, l'orecchio e il cervello. La percezione della musica, potremmo dire, *presuppone* la percezione del suono e comporta l'attivazione di tutta una serie di processi cognitivi che hanno come oggetto il materiale sonoro ascoltato. La percezione della musica in un certo senso, dunque, non *sta* nell'orecchio: qualche volta può anche *farne a meno* (è il caso del musicista che legge una partitura). [5]

Cosa sentiamo, dunque, quando ascoltiamo musica? Un flusso sonoro, un *continuum* sonoro. Questo continuum è articolato (non è sempre uguale!), ha una propria struttura e una propria forma, e la sua percezione è fortemente condizionata, lo abbiamo visto, dalla nostra capacità di stabilire al suo interno delle relazioni, nel tempo, tra diversi frammenti sonori. Queste relazioni si basano su alcuni criteri fondamentali che tenterò, di seguito, di delineare.

In primo luogo mi sembra inevitabile riconoscere l'importanza del fatto che, nell'atto della fruizione dell'opera musicale, si determinino quelle condizioni che rendono possibile la **conoscibilità** e **riconoscibilità** di qualcosa. Perché ciò accada è necessario che, all'interno del flusso sonoro, sia presente un frammento sonoro che si impone alla percezione - e quindi alla conoscenza - come un oggetto dotato di caratteristiche sue proprie, dotato, dunque di una individualità. Non appena la memoria si impossessa di questo oggetto diventa anche possibile riconoscerlo. Questo oggetto può pure consistere, in senso ampio, in una determinata «situazione» musicale, una particolare configurazione del tessuto sonoro che lo renda distinguibile dal totale del *continuum*.

La conoscibilità è legata strettamente con la **differenziazione**. Se il tessuto sonoro è troppo omogeneo, indifferenziato, non si ha la possibilità di distinguere alcun oggetto, alcuna situazione musicale. Ciò equivale a trovarsi dinanzi ad un flusso ininterrotto di segni che si confondono e si annullano reciprocamente, e nessuno dei quali risulta dotato così di un proprio potere informativo.

Da queste prime indicazioni mi sembra si possa intuire come l'atto del conoscere comporti un faticoso lavoro intellettuale. L'atto del riconoscere, invece, procura un senso di godimento, di piacere intellettuale (che potrebbe essere espresso con affermazioni come: "non ho ascoltato inutilmente", "qualcosa rimane e ritorna", "il cerchio si chiude"), di riposo ("non devo più sforzarmi di capire quali siano i protagonisti di questa storia - lavoro faticoso - ma solo riconoscerli quando compaiono"). Pensiamo a quanto sia diffusa, in musica, la pratica della **ripetizione**. Essa rappresenta probabilmente la via più agevole per offrire all'ascoltatore il piacere del riconoscere, perché presuppone la vicinanza temporale tra l'elemento da conoscere e quello sul quale si esercita l'azione di riconoscimento (si noti che stiamo parlando qui dello stesso elemento ripetuto due volte, sul quale si esercitano però due operazioni cognitive diverse).

Pensiamo ancora, in questo senso, a quanto sia importante per tanta musica occidentale la nozione di **tema**, [6] nozione estremamente affascinante e non così facile da spiegare. Innanzi tutto il tema consiste generalmente di un frammento sonoro dotato di forte individualità nel

contesto generale della composizione e del continuo sonoro. Esso però, in una stessa composizione, non è sempre uguale a se stesso (pensiamo, tanto per fare un esempio esplicito, all'inizio della *Quinta Sinfonia* di Beethoven). Inoltre il tema può trovarsi in punti diversi di una stessa composizione, essere sempre riconoscibile ma non «appiattare» il profilo formale di un brano. Se si considera, ad esempio, l'utilizzo e la reiterazione dei temi dell'esposizione che c'è spesso negli sviluppi delle forme sonata, si può notare come essi rimandino sempre a se stessi ma non uniformino, non annullino il differente valore strutturale dei vari punti della composizione (della forma) in cui si trovano.

Vorrei evidenziare un'altra funzione importantissima del tema. Tutti possiamo facilmente riscontrare come spesso (prendiamo ancora ad esempio la forma sonata) il tema si trovi ripetuto molte volte, anche in maniera molto ravvicinata, quasi ossessiva, nel corso degli sviluppi (quindi nella parte centrale della forma). Ci si potrebbe chiedere perché i compositori abbiano spesso scelto questa soluzione compositiva, e soprattutto perché uno sviluppo in cui il tema è ripetuto, variato, girato e rigirato molte volte, alla fine «funzioni» (intendo dire funzioni alla percezione, alla fruizione). Questo - a mio avviso - si spiega considerando che lo sviluppo è generalmente, in una forma sonata, il momento di maggiore elaborazione dell'armonia, in cui si trovano progressioni a volte anche forzate, determinate da un «estro armonico» che a volte, anche nel caso di compositori di fama, diventa per l'ascoltatore una specie di «tortura» armonica. E come si potrebbe sopportare questa tortura armonica se non fosse accompagnata dalla presenza costante e, in un certo senso, tranquillizzante del conosciutissimo tema? Il tema, in questo caso, funge da elemento stabile e mette a proprio agio l'ascoltatore in balia del mare agitato dello sviluppo. In un contesto armonico molto complesso da seguire, il tema è un elemento melodico semplice che chiede solo di essere riconosciuto (abbiamo già visto come il riconoscimento sia un lavoro agevole). Si ha quindi una complessità armonica bilanciata da una semplicità melodica: è applicato in questo caso un criterio di **compensazione**. È un po' come se il compositore proponesse all'ascoltatore uno sforzo in più ma nello stesso tempo gli spianasse la strada per affrontarlo (come mettere lo zucchero nella medicina...).

Un fattore molto importante, in questo senso, è la **durata** di un brano o di un episodio musicale. Si può supporre che l'ascoltatore non sia disposto a sottoporsi alla «tortura» armonica di uno sviluppo per più di un certo tempo. Passato questo tempo avvertirà il bisogno di approdare da qualche parte. Ed è proprio quello che succede nella forma sonata: dopo lo sviluppo c'è una ripresa dei temi iniziali (che richiede un semplice lavoro di riconoscimento). Anche in questo caso si è in presenza di un meccanismo di compensazione. Nell'epoca in cui l'elaborazione di questi sviluppi divenne sempre più lunga e elaborata (seconda metà dell'ottocento), la forma sonata fu oggetto di un vero processo di trasformazione. Con l'accrescersi della durata dei movimenti la forma stessa risultava sempre più sfilacciata e aumentavano le difficoltà nel seguirla e comprenderla. Che fare? O tornare indietro, verso un grado di elaborazione tematica e armonica inferiore, o introdurre nuovi nessi strutturali che aiutassero la forma sonata a sostenersi. Per questo motivo, tra l'altro, molti compositori imboccarono la strada della *musica a programma*. In Liszt, ad esempio, spesso la forma sonata è intrecciata con un programma (una trama) letteraria che contribuisce a «puntellarne» gli elementi.

La *musica che diventa* ha sempre bisogno di questi sostegni quando supera un certo peso. Consideriamo le opere di Johann Sebastian Bach. Sappiamo, ad esempio, che le fughe del *Clavicembalo ben temperato* rappresentano uno dei punti di massima elaborazione della sintassi musicale sia dal punto di vista del contrappunto tematico sia da quello del concatenamento e dello sviluppo delle armonie. Da cosa è compensata questa complessità? Dalla durata ridotta dei brani. Molte grandi opere di Bach sono sviluppate su un numero preciso di brevi brani musicali (penso alle *Passioni*, o alle grandi opere di sintassi: l'*Offerta musicale*, le *Variazioni Goldberg*, l'*Arte della fuga*). In fondo, in altro senso, la pratica di

suddividere un'opera in tanti brani di dimensioni ridotte non è altro che un modo di garantire la differenziazione all'interno del continuo globale. Diciamo che un compositore possa rendersi conto che il materiale musicale che sta utilizzando (mi riferisco qui ai livelli della morfologia e della sintassi musicali, quindi alla microstruttura del tessuto sonoro) necessita di un difficile lavoro conoscitivo da parte dell'ascoltatore. Il compositore sa che, in caso di fallimento di questo lavoro conoscitivo, quel che sta componendo rischia di essere percepito come un tutto indifferenziato. A questo punto decide di marcare e definire i confini tra le situazioni musicali che ritiene debbano essere percepite come distinte. Quindi, ad esempio nel caso di Bach, è presente un meccanismo di compensazione tra la microstruttura del tessuto musicale (morfologia e sintassi estremamente elaborate) e la macrostruttura del brano, la forma. La forma è semplice, ed è breve. Lo stesso criterio di complessità si ritrova portato alle estreme conseguenze nella musica di Anton Webern. Webern spinse al massimo (almeno in riferimento al periodo storico in cui viveva) l'applicazione della serie dodecafonica di Schönberg. Le regole della morfologia e della sintassi in Webern sono così complesse da risultare inafferrabili. Ma la forma, per compensazione, subisce un processo di *implosione*: i brani durano pochi minuti, in qualche caso meno di un minuto. In un certo senso essa si condensa nel momento musicale stesso, momento brevissimo; la macrostruttura si identifica con la microstruttura e non è più necessario un grande lavoro della memoria per afferrarla: è tutta lì, come in un quadro.

Più sopra ho accennato alla semplificazione fruitiva derivante dal segmentare in brevi brani un'opera di grosse dimensioni. Ma cosa sono le interruzioni tra i brani (il silenzio, gli spazi bianchi) se non **segnali** di cambiamento di direzione? In questo caso il segnale è: fine di qualcosa-inizio di qualcos'altro. Molta musica possiede evidenti segnali di inizio e fine (si pensi all'inizio della *Terza Sinfonia* di Beethoven o agli accordi reiterati che segnano i finali di molte opere), ma si trovano spesso anche segnali intermedi, all'interno del continuo sonoro, pensati per avvisare l'ascoltatore che qualcosa sta cambiando (per aiutarlo dunque, nei suoi processi di conoscenza-riconoscimento dei vari elementi dell'opera favorendo una percezione differenziata del continuo). [7]È significativo notare, inoltre, che la necessità dei segnali interni di un brano è divenuta pressante ed è stata affrontata in modo consapevole dai compositori proprio nel momento in cui le forme musicali tradizionali stavano per essere superate. Anche qui si ritrova un criterio di compensazione: il compositore che sceglie di proporre una forma desueta la correda di segnali di direzione per facilitarne la fruizione.

Tutti i criteri elencati sin qui (conoscibilità-riconoscibilità, differenziazione, ripetizione, tema, durata, segnale) sono criteri che rendono possibile, in definitiva, la ricostruzione, a livello cognitivo, del senso formale di un brano. Ogni brano musicale, anche una composizione nata come mero esercizio formale, è in qualche modo descrivibile come una storia fatta di entrate in scena di soggetti (i temi?), incontri, sviluppi, conflitti, risoluzioni, nascite di nuovi individui. Ogni brano ha una propria *trama* che potremmo dire formale ma anche «narrativa».

Il problema di tutta la musica - e in particolare della musica legata a determinate tecniche compositive, come la musica seriale o quella algoritmica - è passare dalla struttura (organizzazione) alla forma (composizione). Per quanto le strutture, infatti, possano essere estremamente seducenti per la mente speculativa, è sempre necessario riflettere su quanto delle strutture di un brano (mi riferisco sia ai livelli microstrutturali sia a quelli macrostrutturali) passi alla mente (attraverso la percezione) dell'ascoltatore (anche a livello semiconscio). Per meglio precisare, in certi casi potrebbe non essere importante che le strutture reggenti determinati livelli microstrutturali siano percettibili e conoscibili, ma allora diventerà indispensabile introdurre altri elementi che permettano di «disegnare» l'articolazione formale del brano (ricordo che stiamo parlando qui della *musica che diventa*, e qualcosa che diventa deve necessariamente passare attraverso stadi successivi del proprio divenire: quindi, non può essere che *articolato*). Da quanto appena affermato spero si evinca con chiarezza un concetto: non sto affermando che perché un brano risulti facilmente fruibile

e conoscibile sia necessario sentire e capire *tutto* quel che c'è dentro. Non è indispensabile sentire tutto, ma qualcosa bisogna pure che sia percettibile e comprensibile! E se si vuole passare dalla sperimentazione (dalla ricerca) alla creazione di opere d'arte, bisogna riuscire a governare questo rapporto tra ciò che si sente e ciò che non si sente. [8] Questo rapporto dovrà essere confrontato con il contesto mentale (in senso generale ma anche personale: intendo dire, della soggettività di cui ciascun ascoltatore è dotato) a cui ci si rivolge: su questi elementi (rapporto tra udibile e non udibile, contesto mentale) dovranno poi essere calibrati i propri obiettivi di creatori, di compositori. [9] La musica non è mai per tutti, ma può essere per molti o per pochi. I compositori che fanno sperimentazione, e dunque scelgono di fare musica per pochi, non si possono poi lamentare se un basso numero di ascoltatori frequenta i loro concerti.

Potrebbe sembrare, forse, che - rispetto alle grandi teorie dell'organizzazione dei suoni, come la serialità integrale o la musica algoritmica - le argomentazioni sin qui presentate siano relative a dei «poveri» criteri, a delle scappatoie, a dei «mezzucci» che il compositore in crisi di astinenza di pubblico potrebbe adottare per farsi finalmente ascoltare, per scrivere musica che piaccia di più. Cose poco nobili: il compositore che ha paura di mettere *troppo contenuto* nella composizione (e ha paura di stancare) piazza lì una ripetizione e in questo modo strizza l'occhio all'ascoltatore. Certo, compositori di questo tipo ce ne saranno stati in tutte le epoche. Vorrei concludere queste riflessioni citando un compositore che non ha avuto timori di dichiarare apertamente di aver giocato d'astuzia col pubblico, utilizzando le alternanze o le sovrapposizioni di facile e difficile, di udibile e non udibile di cui si è qui parlato abbondantemente. La dichiarazione fa riferimento ad alcuni concerti per pianoforte e orchestra ed è tratta da una lettera del 1782:

I concerti sono a metà strada tra l'essere troppo facili e troppo difficili. Sono molto brillanti, piacevoli all'orecchio, naturali senza essere troppo vaghi. Ci sono passaggi da cui solo i conoscitori trarranno soddisfazione, ma in modo che i non conoscitori resteranno contenti senza sapere il perché. [10]

*Mario Campanino*

mario@campanino.it

---

## Note

[1] Tali "regole", come si vedrà meglio più avanti, non sembrano legate a particolari generi musicali e, in un certo senso, riguardano anche altri ambiti dell'esperienza creativa e percettiva umana (che qui è considerata limitatamente al contesto occidentale), come l'architettura e la poesia.

[2] Molta musica occidentale del Novecento si è ispirata a questa concezione, più propria delle culture orientali, della *musica che è*. Ci si potrebbe chiedere per quali motivi ciò sia accaduto e con quali risultati. Noi occidentali siamo capaci di porci in atteggiamento contemplativo nei confronti della musica? Perché è stata avvertita la necessità di tendere ad un comportamento così lontano dalla nostra cultura originale? Si tendeva forse a superare (forse rinunciando a tentare di risolverla) una crisi dei linguaggi artistici nella nostra cultura?

[3] Naturalmente i due tipi di approccio qui descritti (che riguardano sia l'ambito della creazione che quello della percezione dell'opera) sono spesso compresenti in uno stesso brano o in parti di esso. Anche in una sinfonia occidentale si possono trovare momenti che sollecitano una pura "contemplazione" del suono e magari preludono a imponenti costruzioni di *musica che diventa*. È il caso, a mio avviso, dell'inizio della *Prima Sinfonia* di Gustav Mahler.

[4] Argomenti molto simili a quelli qui esposti si trovano in Dahlhaus, Carl, *Analisi musicale e giudizio estetico*, Il Mulino, Bologna, 1987 (ed. or. *Analyse und Werturteil*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1970). Nel suo lavoro Dahlhaus, pur affrontando quegli aspetti della discussione sulla forma musicale che sono trattati anche nel presente scritto, adotta una prospettiva di riflessione del tutto diversa non senza passare - a mio avviso - attraverso una serie di affermazioni non del tutto condivisibili (si veda la nota n. 9).

[5] In questo caso, forse, non si può parlare propriamente di percezione, ma di un qualcosa che comunque vi si avvicina molto.

[6] Per approfondire la nozione di tema si vedano Pierre Boulez, *La notion de thème et son évolution e Athématisme, identité et variation*, in *Jalons. (Pour une décennie)*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, con una prefazione postuma di Michel Foucault, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1989.

[7] Mi piace scegliere, tra i mille esempi che si potrebbero proporre, i quattro colpi di timpani e grancassa che segnalano, nel secondo quadro della *Sagra della primavera* di Stravinskij, l'ingresso dei nuovi temi e "spaccano" così in due il brano.

[8] Sarebbe poi possibile e auspicabile sentire *tutto*? Non sarebbe forse *troppo*? Personalmente mi è spesso capitato, per vari motivi, di prestare attenzione particolare a qualche aspetto di una composizione (ad esempio l'armonia) e accorgermi, a un certo punto, di non aver colto il passaggio ad una sezione formale successiva del brano, o di non aver notato la comparsa di un nuovo tema. Si potrebbe supporre che ogni ascoltatore faccia sempre una scelta, più o meno consapevole, su *cosa* ascoltare in una composizione, nell'impossibilità di sentire tutto e per evitare il pericolo di perdersi.

[9] Di parere diverso è Dahlhaus, nel lavoro sopra citato, quando tratta della "recezione" della musica. Egli scrive: "l'opinione che la struttura di un'opera debba esser percepita consapevolmente per risultare efficace è un pregiudizio che può produrre errori se non viene ricondotto a limiti precisi. A livello semiconscio si possono recepire efficacemente non solo elementi emotivi, ma anche logici." Su questo si può essere d'accordo, ma non sull'esempio prodotto nel seguito del ragionamento: "nella musica dodecafonica l'ascoltatore può ben avvertire la densità dei collegamenti anche senza acquisire piena consapevolezza del sistema delle relazioni. Nessuno è così ottuso da interpretare la musica dodecafonica come improvvisazione, per quanto scabra possa apparirne la superficie: l'impressione di rigore e coerenza s'impone subito, anche senza la conoscenza dei presupposti." (cfr. Dahlhaus, *Analisi musicale e giudizio estetico*, op. cit., pp. 64-65). Probabilmente Dahlhaus vive in un quartiere di eletti: io potrei presentargli centinaia di persone "così ottuse" da non sentire nella musica dodecafonica che un'accozzaglia scoordinata di suoni. Credo che in queste affermazioni non si tenga conto del fondamentale rapporto che si instaura, all'atto della fruizione, tra il soggetto (l'ascoltatore) e l'oggetto (il brano musicale) in esso implicati. Illuminante, a questo proposito, mi sembra il seguente pensiero di Hindemith: "La musica, sotto qualsivoglia suono o struttura si presenti, non è altro che rumore senza significato finché non raggiunge una mente capace a riceverla." (citato in Ottó Károlyi, *La grammatica della musica*, Einaudi, Torino, 1969, p. 201). Ancora più azzardate, però, mi sembrano le parole scritte da Dahlhaus poco dopo: "La divergenza fra una prassi compositiva i cui risultati restano incomprensibili senza una lettura analitica della partitura e un pubblico composto in parte notevole di analfabeti musicali (...) è certo profonda, ma non implica, o almeno non implica necessariamente, l'impossibilità di un punto d'incontro. *La musica, a differenza della lingua, può essere efficace anche senza venir compresa*. (La categoria della "comprensione" non è del resto scevra di problemi in sede di estetica musicale.)" (cfr. Dahlhaus, *Analisi musicale e giudizio estetico*, op. cit., p. 65, mio il corsivo). Quanto appena riportato non ha senso se prima non si definiscono i termini di "efficacia" e "comprensione" della musica. Cos'è l'efficacia a cui Dahlhaus fa riferimento? E riguardo poi alla "comprensione": cosa vuol dire "comprendere" la musica? La precisazione

cautelativa posta tra parentesi al termine del pensiero appena riportato non basta - a mio avviso - ad evitare una pesante critica a questi pensieri per la loro genericità e mancanza di rigore scientifico: ritengo, infatti, che proprio la precisazione dei problemi legati alla categoria della comprensione - ai quali si è cercato in questo scritto di fornire una embrionale, se pure umile, risposta - contraddice pesantemente la tesi di Dahlhaus.

[10] L'autore della lettera è Wolfgang Amadeus Mozart, destinatario è il padre Leopold. Si noti come l'accorto Wolfgang accenni ai "conoscitori" e ai "non conoscitori" della musica, dimostrando la grande importanza da lui attribuita a quel rapporto tra oggetto artistico e soggetto fruitore a cui si è accennato più volte nel corso di questo intervento.

---

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)  
[ritorna all'indice degli argomenti](#)

[Download](#)

# Luigi Manfrin

## L'immagine spettrale del suono e l'incarnazione del tempo

### allo stato puro: la teoria della forma musicale negli scritti di Gérard Grisey

-->È in corso di stampa presso il n. 2003/1 della Rivista Italiana di Musicologia un saggio di Luigi Manfrin su Grisey, dal titolo Spettromorfologia, Durata e Differenza. La presenza di Bergson nel pensiero musicale di Gérard Grisey. Esso riprende in considerazione le concezioni del compositore sul tempo musicale analizzate nell'articolo presente in De Musica, per approfondirne ulteriormente le corrispondenze con l'idea di durata di Bergson, in relazione all'interpretazione svolta da Deleuze nei suoi studi sul pensiero del filosofo. <--

§ 1. Dalle *immagini sonografiche* dello spettro sonoro alla concezione della forma musicale come *immagine-suono*

§ 2. La presenza di Bergson nell'immaginazione cinematografica di Deleuze: virtualità e doppiezza dell'immagine cristallo

§ 3. Dalla modulazione continua della *sensation spectrale* allo spettro verticale dei flussi temporali

§ 4. Musica liminale: la sintesi differenziale del suono come specchio mobile dell'inudibile

§ 5. Preudibilità e teoria dell'informazione: bivalenze fra costruttivismo e atteggiamento formalistico.

§ 6. Conclusione: la presenza di Deleuze e di Bergson nel pensiero musicale di Grisey

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

# Andrea Kong Maggia

## Il processo improvvisativo

### Introduzione

La nostra indagine si propone di osservare e riflettere sulla linea di confine tra ciò che accade nel continuum temporale e ciò che è, dove l'imprevisto è di casa e dove possiamo dire che si genera, in senso proprio, l'improvvisazione. In un certo qual modo una riflessione sulla contrapposizione fra la *nozione di processo* e quella di *struttura* attraverso i modi dell'improvvisazione. Per far questo, essendo l'improvvisazione un atto immanente nel tempo, ci rivolgeremo alle pratiche in cui essa assume una specializzazione. Sappiamo esserci degli ambiti che hanno esperienza della pratica improvvisativa: primariamente nella musica, dove l'accadimento istantaneo, la creazione sull'estro del momento subisce una forte rivalutazione e acquista significati particolari. A questi noi ci rivolgeremo. Precisiamo che la particolarità di questa ricerca è proprio il campo d'indagine che si propone. L'improvvisazione per sua natura costitutiva, come abbiamo accennato, è qualcosa che principalmente accade e che poco si presta ad una classificazione. Oltremodo l'atto improvvisativo in sé è qualcosa d'evanescente, effimero e transitorio, che possiamo ben dire antitetico a una rigorosa teoria scientifica che, invece, è tanto più valida quanto più riesce a predire con esattezza l'evento oggetto d'indagine.

Questo fa sì che l'improvvisazione in sé sia qualcosa che non si studia, perché semplicemente accade, e dunque non lascia traccia. Dato il carattere "istantaneo" dell'atto improvvisativo, diviene difficile e forse anche paradossale rintracciare materiali e studi che a esso si riferiscono. È invece possibile trovare dei percorsi, delle esperienze consapevoli, quando l'improvvisazione acquista la peculiarità di un atto che specializza una forma. Allora l'improvvisazione è *musicale*, *teatrale*, anche *pittorica*: spesso un'accezione di una disciplina artistica o comunque di un ambito dove libertà e creatività sono fortemente richieste. Acquisisce un passato che la solleva dall'attimo per storicizzarsi e in questo senso può essere studiata e compresa, ma sempre in riferimento ad una disciplina che la contiene.

Anticipiamo che il testo che segue si preoccuperà maggiormente dell'improvvisazione in sé, ma attraverso una particolare lettura di alcune sue specializzazioni, come aree di ricerca in cui possiamo effettivamente riscontrare cosa accade in atti improvvisati che hanno un più alto grado di consapevolezza. Dunque, all'inizio, proprio come farebbe un improvvisatore, dobbiamo guardare alla sua essenza, consci di aver di fronte un campo aperto, libero, avulso da ogni struttura e di carattere eminentemente temporale. Per affrontare questo problema, in apertura, tenteremo un'analisi che ci consentirà d'individuare le due categorie principali del processo improvvisativo, il *tempo improvvisativo* ed il *campo improvvisativo*. Conseguentemente, in queste categorie, definiremo le costanti che sempre partecipano all'atto improvvisativo in sé. Questa "metodologia", ci darà modo di agganciare

l'evanescente improvvisazione agli atti di chi ha fatto di questa pratica una "forma espressiva", permettendoci di riflettere ed analizzare l'improvvisazione in sé in riferimento a performance improvvisative date. In questo senso abbiamo ritenuto che la musica avesse maggior voce in capitolo, ma ricorreremo anche ad altre forme d'arte, come la pittura di Jackson Pollock, che sarà particolarmente indicativa quando tratteremo il campo improvvisativo.

Aggirato, in un qual certo modo, il problema dell'istantaneità dell'accadimento improvviso, introdurremo la performance improvvisativa che fa da sfondo a questa ricerca. La performance che proponiamo in questo lavoro come quadro di riferimento è *Free Jazz* di Ornette Coleman, storica incisione e "manifesto" della libera improvvisazione jazzistica (Ornette Coleman, *Free Jazz*, a Collective Improvisation by The Ornette Coleman Double Quartet, Atlantic 1364, New York 1961). Qui metteremo in relazione le categorie individuate all'inizio, il campo improvvisativo e il tempo improvvisativo, con la performance di Ornette Coleman. Vedremo come gli elementi spaziali che ineriscono all'improvvisazione in ambiti in cui essa è fortemente voluta si connotino strutturalmente. In seguito cercheremo di comprendere la particolare accezione temporale propria di un processo improvvisativo, il *flusso temporale*, riferendola a ciò che accade nella performance di Coleman. Che la musica sia innanzi tutto e perlopiù un'arte temporale è cosa risaputa, vedremo come nell'improvvisazione il tempo subisca un'ulteriore trasformazione, attraverso

un movimento che va dall'interno verso l'esterno, dal soggetto all'ambiente. Certo col termine improvvisazione possiamo forse dare una vaga idea di quella particolare temporalità in cui le "cose avvengono istantaneamente", ma perlomeno possiamo intenderci su una zona, definire una prima area di ricerca e così rilevare che l'improvvisazione tende per sua natura costitutiva ad esimersi da ogni rigida definizione. Dunque il nostro procedere all'interno di questa pratica, (perché, in definitiva, l'improvvisazione è sempre un atto del soggetto) non è certo da intendersi come uno studio rigorosamente fondato e saldamente radicato su un sistema normativo di leggi e definizioni, ma piuttosto (e proprio per la natura specifica dell'oggetto d'indagine) come semplice indicazione di un area di ricerca di gusto squisitamente temporale. Una sorta di "improvvisazionismo", dunque, in cui ci avventuriamo con la dovuta cautela e speriamo con la necessaria modestia, cercando di far luce attraverso la riflessione di una pratica che ci ha da sempre affascinato per il suo alto contenuto creativo.

---

---

 [ritorna all'indice degli argomenti](#)

Carlo Serra

## **Componenti immaginative e regole di strutturazione dell'ascolto nella terminologia musicale indiana**

Le parole della musica, termini tecnici che luccicano nella trattatistica musicale, rappresentano un terreno privilegiato per comprendere le relazioni che intrecciano la ricezione del suono alle sue valenze immaginative.

Vorremmo proporre una ricognizione sull'emergere di tale aspetto nella cultura indiana, in particolare nell'area terminologica che ha di mira il tema della scansione ritmica: si tratta di un tema vasto, per certi versi paralizzante, anche perché uno sguardo generale su problemi di tale ampiezza, sembra aver poco da offrire. Le discipline antropologiche, e l'ambito dell'etnomusicologia, ci propongono ormai indagini straordinariamente minuziose, in cui gli aspetti più sottili del mondo della ritualità musicale sono sviscerati in ogni dettaglio, con cura quasi maniacale: eppure, di fronte alla straordinaria ricchezza di quelle ricerche, spesso orientate su preziose microvarianti, che sembrano lecitamente attestare un'impossibilità di principio a sviluppare riflessioni troppo lineari su un contesto culturale, viene spontaneo chiedersi se non valga la pena di provare a tentare la traccia tesa a catturare concettualità generali, che ci permettano di comprendere il senso generale di un problema rispetto all'ambito dell'esperienza del suono. Con quest'espressione vorremmo designare una serie di caratteristiche che si appoggiano ad alcuni fondamentali aspetti ontologici del suono musicali, che si declinano secondo orientamenti legati alla loro materiale, al loro essere, ad esempio, oggetti preminentemente temporali.

Avvicinarsi a tali aspetti permette di ricostruire lo *stile* con cui è pensato un problema in *una* cultura, aldilà delle mille accentuazioni locali che esso assume: d'altra parte, tentare un'interpretazione del modo in cui una tradizione musicale disegna i contorni dei concetti di tempo e materia sembra imporre ragionamenti a maglie troppo ampie, in un approccio antropologico di narcotizzante genericità.

Parlare di cultura indiana *in generale*, come se fossimo di fronte ad un monolite, sarebbe ingenuo: dall'esperienza vedica al mondo hinduista, dal sufismo al buddhismo, il continente indiano appare scosso da influssi culturali diversi, che si confondono tra loro. In questa situazione magmatica esistono, comunque, *tipicità*, legate *alle scelte costruttive* con cui la cultura di quel continente ha fatto precipitare tra di loro tradizioni diverse, plasmandole in un calco concettuale, che segna in modo assai chiaro i contorni delle forme in cui elementi eterogenei sono fusi tra loro, giungendo a nuova identità. La cultura indiana ha vocazione profondamente esemplarista, elabora canoni molto chiari, su cui possono attecchire discussioni molto complesse, in modo nitido, offrendo sempre articolazioni ben meditate.

Vorremmo allora cercare un riverbero di questi problemi nella terminologia che lega materia, tempo e forma nel pensiero musicale della tradizione indiana: una ricerca sulla materia (il suono), sullo spazio (la disposizione delle note musicali) e sul rapporto fra tempo e la sua messa in forma (la strutturazione ritmica delle durate).

### **§ 1 Aspetti estetici e componenti retoriche: funzione narrativa del tāla.**

A chi entri nel mondo della trattatistica musicale indiana, si fa incontro una ricca vena di temi metafisici, che riguardano la struttura della materia, i suoi aspetti sensibili, e le componenti matematiche in grado di tradurre le relazioni. Si guarda alla dimensione del suono con enorme attenzione, sviluppando un'ampia gamma di pensieri sulla sua natura, e sul modo più esatto di suddividerlo in altezze e di presentarlo secondo rapporti ritmici, che ne mettano in luce le

possibilità articolatorie: quest'intenso lavoro concettuale ha di mira le emozioni che l'avvento della musica evoca nell'animo umano.

Nel trattato *Sāṅgitaratnākara* (*Oceano di gemme della musica*), scritto nel 1204 d. C. da Śārngadeva incontriamo un potente elogio del suono, dei suoi aspetti materiali e delle sue valenze cosmologiche: nel mondo che ci circonda i suoni pervadono ogni elemento, riempiono il corpo, toccano la coscienza imprimendovisi come sigilli, assumendo la valenza di un principio divino, che opera fuori e dentro di noi.

Il potere emotivo della musica, la sua capacità di nutrire alcuni stati d'animo e combatterne altri, è motivo di una riflessione sistematica sugli aspetti che collegano il risuonare delle note alle disposizioni della coscienza: emerge così, fin da subito, un rapporto privilegiato, con cui si deve confrontare chiunque voglia entrare nella concezione indiana dell'immaginario sonoro.

Quel legame coniuga due ampi concetti, *rasa* e *rāga*.

Il termine *rasa*, nella cultura hindu, si ricollega, originariamente, all'esperienza del decantare, e indica un sapore, un aroma, un elemento insomma che connota l'esperienza di qualcosa, imprimendogli il proprio carattere, pur rimanendo concettualmente inafferrabile: da qui il suo significato d'essenza, d'ambito privilegiato, ed opaco, d'ambito aperto, di principio sottratto al controllo del linguaggio. L'insieme di tali caratteristiche lo porta a coincidenza con il momento topico, che ogni evento artistico deve sollecitare nello spettatore, come prescrive il *Nāṭyaśāstra* di Bharata (300 a. C.).

Il modo con cui il *rasa* si lega alle cose, le impregna con la sua essenza può evocare, come accade nella poesia indiana, un'immagine enigmatica: una stanza, dove si avverte ancora il profumo della rosa che essa ospitava. Quel profumo è ormai l'essenza di quel luogo, ma come descrivere la relazione che lega il luogo all'essenza lo ha permeato? Pur non essendo possibile descrivere il profumo di una rosa, sappiamo che quel luogo ne mantiene, in certo senso, l'essenza e non potremmo più ricordarlo, senza richiamare l'impalpabilità di quell'aroma, che ne caratterizza tutta la spazialità.

E forse potremmo subito chiederci che ne è, *ora*, della rosa: sappiamo, infatti, che non può essere nella stanza, eppure è qui quanto basta per dare un indice a tutta la nostra esperienza di quel luogo. Immagine di una diffusività ineffabile, che rompe gli orli di ogni oggettualità, *rasa* tende immediatamente a sublimare la natura dell'elemento in cui prende forma: in *Taittirīya Upaniṣad*, II, 17<sup>1</sup>, il termine indicherà il sostrato metafisico dello stato di beatitudine. La sublimazione è ormai completa e se l'aroma manteneva ancora un richiamo al mondo sensibile ed alle relazioni oggettuali, quel legame si è definitivamente scisso, ma invita ancora a delibare i frutti della meditazione.

Il termine oscilla così su tre registri: nella tripartizione il livello che ci interessa di più è quello intermedio, in cui la parola denota l'esperienza di una delibazione che implica una partecipazione attiva da parte della coscienza di chi percepisce.

Nel *Nāṭyaśāstra* Bharata spiega che (1.7) tutte le attività artistiche devono evocare *Rasa*, con varie colorature emotive, che vanno dall'amoroso al ripugnante. Dall'altra parte del corno, incontriamo l'espressione *rāga* che indica un tessuto di regole che organizza la qualità del movimento lungo una struttura scalare, una struttura melodica.

Il *rāga* è un tipo melodico, non una canzone, è un'organizzazione scalare su cui possono costruire più canzoni, selezione di altezze, che può sostenere l'elaborazione di più melodie. *Rāga* cade nell'area semantica di verbi come essere colorato, venire toccato, emozionarsi, trarre piacere da: *rāga* è forma musicale che tocca, sollecita l'ascoltatore, ne muta in modo essenziale, ed impalpabile, gli orientamenti emotivi. Le caratteristiche strutturali ne orientano le valenze in direzione di una strutturazione di tipo retorico, mentre l'assenza di una scrittura musicale fissa in modo indelebile la centralità del momento performativo, come luogo privilegiato dell'esperienza estetica.

---

<sup>1</sup> Cfr. Suvarnalata Rao, *Acoustical Perspective on Raga-Rasa Theory*, Munishram Manoharlal, Publishers Ltd, New Delhi, 2000, p. 2.

Tale aspetto va fortemente ribadito, perché non si riferisce soltanto della centralità della performance come momento di delibazione musicale, ma vede nel momento musicale un evento che muta nel profondo l'anima dell'ascoltatore, che fa esperienza di un ineffabile: come per l'odore della rosa, la risonanza musicale impone un regime di cambiamenti, che ha dell'irreversibile.

L'essenza stessa di un'identità individuale è stata toccata ed entra nel ciclo di un complesso mutamento: la musica ci cambia dall'interno, e questa trasformazione si imprime in noi, dal momento del concerto. Ascoltare un brano musicale, cambia la nostra vita: si tratta di un'affermazione molto incisiva, che porta con sé alcune conseguenze, anzitutto per quanto attiene il materiale musicale, e le relazioni interne che lo articolano.

Bharata (*Nāṭyaśāstra*, 28 – 34) ci parla di diciotto organizzazioni scalari, che funzionano come matrici per le strutture melodiche, e mostra una possibile strutturazione degli effetti, all'interno del dramma musicale, utilizzando 4 parametri: le relazioni fra una nota specifica (*svara*), la struttura modale che su essa si appoggia (*jāti*), la composizione vocale costruita su quella struttura (*dhruva*), ed il particolare *rasa* che viene evocato

Un'esperienza così delicata, che entra a pieno titolo nella dimensione del sacro, deve poter prendere forma in una dimensione temporale circolare e ritualizzata: si fa così avanti un terzo elemento, *tāla*, su cui si appoggiano tutti i concetti posti in relazione.

*Tāla* è espressione tecnica, che indica un sistema ritmico in grado di segmentare ed isolare l'esecuzione di un brano musicale dal fluire del tempo: il brano è circoscritto in una sfera temporale autonoma, dove battere il tempo, sbalzandone la forma, è la condizione preliminare per l'avvento del regime di trasformazione.

Sul problema della funzione del *tāla*, e sul significato di quella segregazione, vorremmo elaborare le nostre piccole riflessioni, a partire da un testo di un filosofo della musica indiano, Sushil Kumar Saxena<sup>2</sup>.

Abbiamo osservato che nel pensiero musicale indiano<sup>3</sup> la riflessione su materia, spazio e tempo, pone al proprio centro la dimensione dell'*atteggiamento* nell'ascolto, che vorremmo riportare al modularsi fra attività e passività all'interno delle figurazioni immaginative che la musica scuote. La struttura rituale catturata dalla relazione, deve definire con chiarezza, colori, ore della giornata, riferimenti simbolici, che entrano a pieno titolo nella fruizione dell'evento, per poterne orientare il più possibile il significato: la fruizione della musica ha funzione iconica, che deve sostenere l'architettura modulata dal correlarsi d'ambiti tanto diversi.

Le sfumature semantiche legate al concetto di *rasa*, sollecitano così una domanda molto semplice: dove e quando *accade* la musica?

Certo, lo potremmo dire tutti, sta per accadere sul palcoscenico, oppure nel nostro soggiorno, dove giacciono un'infinità di supporti fonografici, come all'interno del dramma sacro indiano. Quelle dimensioni, così diverse, devono avere qualcosa di comune, che, sulle prime, non riusciamo a rintracciare: cos'è, infatti, un palcoscenico, cosa accade nell'avvento rituale del concerto, che vengono catturate dalle spire dell'analogico o riproposte dall'epurazione del digitale, che ci garantisce che *nessun rumore esterno* possa interferire con il flusso dei suoni?

Il nostro indicare precipitosamente il qui e l'ora della musica, offre una risposta lacunosa, rispetto al significato dell'evento musicale mentre le forme di condivisione della musica continuano a sollecitarci con strane domande: perché, ad esempio, il musicista si ritaglia uno spazio a parte, deve salire sul palco oppure suonare su un tappeto come accade in India?

E, sul polo opposto, cosa muove la delirante proposta d'ascolto, costellata di rumori molesti, con cui veniamo continuamente tormentati nei nostri spostamenti metropolitani, in cui il musicista da strada, la sigla pubblicitaria entrano in un sinistro contrappunto: certo, c'è il

---

<sup>2</sup> Cfr. Sushil Kumar Saxena, *The Winged Form. Aesthetical essays on hindustani rythm*, Sangeet Natak Academy, 1980, New Dehli, in particolare la sezione «The Concept of Laya in Hindustani Music», pp. 33 –56.

<sup>3</sup> Il termine indiano indica qui soprattutto la tradizione indostana, che ha sviluppato in modo più sistematico una riflessione sul ritmo.

dramma umano dell'emigrazione, ma c'è anche l'impressione che venga forzato qualcosa, imponendo alla musica di venire soffocata nel rumore per la durata di uno spot. Da dove nasce questo disagio? L'impressione che in quei contesti non si faccia spazio alla musica, sembra richiamare immediatamente una richiesta di una segregazione, di un *apartarsi* nel momento dell'ascolto.

Cosa si nasconde dietro all'esigenza di questi processi di *separazione*, di ritaglio di una sezione spazio – temporale, che possa ospitare l'emergere della musica? La cultura indiana, sollecitata dalla ricchezza del concetto di *rasa*, si pone questa domanda, come se la pone, del resto, chiunque ascolti la musica, ed offre una risposta peculiare, cui vorremmo lentamente avvicinarci. .

Cerchiamo di organizzare il nostro discorso attorno ad un problema apparentemente innocente, lavorando su tempo, materia, e forma. All'interno di un discorso musicale, essi assumono una valenza specifica: parleremo allora del ritmo, come forma articolatoria del fluire del tempo, del suono musicale come materia, e della forma come strutturazione delle durate nel tempo ed articolazione spaziale delle relazioni fra suoni.

Il suono vive nel tempo, si consuma tutto nella durata, e potremmo dire che il suono ha con il suo permanere un rapporto peculiare: consuma sino in fondo l'intervallo temporale che ha disposizione, non invecchia, per usare un'espressione cara a Giovanni Piana<sup>4</sup>, che sul tema delle relazioni filosofiche interne alla Filosofia della Musica ha scritto un bellissimo libro.

Il suono, spiega Piana, il suono vive tutto nel tempo, la sua natura ontologica mette in gioco in primo luogo il suo rapporto con la temporalità, il suono è l'unica cosa che, manifestandosi nel flusso temporale, in esso si esaurisce completamente.

Come si propongono questi temi nella filosofia musicale indiana, tutta tesa a definire le coordinate dell'ascolto.?

Per rispondere, dovremmo partire dalla costituzione del suono, meglio ancora dalle relazioni che legano il suono musicale alla materia che lo costituisce

Il sanscrito usa molte parole per indicare il suono, articolando il significato di quel concetto, secondo una dialettica che lega l'emissione del suono alla sua dialettica con l'ambiente in cui si espande. *Sabda* indica il suono in generale, la dimensione del rumore che ci circonda nella vita quotidiana, un brusio indefinito, un fondale che non tematizziamo, e rimane inerte. *Dhvani*, che significa ancora suono musicale, è una parola la cui radice rimanda all'idea del risuonare, ed indica il suono che associamo ad un significato, come accade con le parole o con i segnali. I due concetti hanno estensione troppo ampia, per comprendere cosa accada quando emerge il suono musicale.

In ambito tecnico, incontriamo tre parole importanti, che indicano il suono e ci danno qualche elemento in più. La prima è *svara*, che indica l'ambito del suono musicale in generale, e, cosa assai importante il risuonare della nota. Qui la nota è intesa come uno dei sette gradi della scala (*sa ri ga ma pa dha ni*): i sette *svara* sono, in senso generale, gradini della scala, indicano la propria posizione.

*Svara* è una funzione, suono musicale che designa una posizione nello spazio, ma non può essere colto in modo univoco, non corrisponde ad un'altezza specifica: il termine punta ad indicare il prodotto di una suddivisione, che andrà poi saturato da un contenuto, un'altezza specifica, come quando parliamo del quarto grado in una scala. Allo stesso modo, esso indica la funzione posizionale dell'accento, per quanto riguarda l'articolazione ritmica del tempo.

I musicisti indiani parlano spesso delle posizioni della scala come sette punti luminosi, che articolano lo schema di un disegno, come il profilo di una grucciona, un'ossatura.

Il risuonare musicale della nota è espresso anche da un altro termine, *śruti*, che indica un concetto diverso, complementare a *svara*, un limen, una sfumatura, come scrive Lewis Rowell<sup>5</sup>, alle cui ricerche terminologiche ci siamo ispirati: *śruti* è una sorta di soglia differenziale fra due

---

<sup>4</sup> Giovanni Piana, *Filosofia della Musica*, Milano, Guerini e Associati, 1991, p.160

<sup>5</sup> Lewis Rowell, *Music and Musical Thought in Early India*, Chicago University Press, Chicago, 1992, pp.42 -43.

suoni fissi. La differenza concettuale fra i due termini, che indicano entrambe un'altezza, è notevole.

Nella teoria musicale indiana, l'ottava è divisibile in 22 *śruti*: le *śruti* non possono essere ascoltati separatamente dal tono di riferimento, e sono ricostruiti per comparazione, grazie alla sottile differenza che intercorre fra un suono percepito e la sua lieve alterazione.

Ognuno dei sette svara è separato da quello che lo segue da 2, 3 o 4 *śruti*. La funzione dell'alterazione si assomiglia a quella di una traiettoria mobile, che accompagna la presa di posizione, l'incardinarsi dei sette svara, costituendo l'intorno sonoro del discreto: una serie di punti intermedi, che collegano i sette toni in modo sinuoso, penisole acustiche, che permettono di scorrere da un suono ad un altro. Si scivola sulla *śruti*, per fissarsi sullo svara.

Con l'introduzione del concetto di *śruti*, le piccole trasformazioni, deformazioni del suono, vanno intese come fatto strutturale, che nasce da una selezione dei materiali che gioca a far avvicinare i gradi fra loro.

Mentre lo svara è un punto, le *śruti* sono le sue ombre, satelliti che gli ruotano intorno ed immagini *riflesse* in cui il punto si deforma. Collocati intorno ad un suono, le *śruti* rappresentano le 22 divisioni dell'ottava la cui presenza tematizza il declinarsi delle relazioni spaziali, a partire da un progetto espressivo: piccole deformazioni del suono di riferimento, alterazioni che mettono in luce un flettersi del suono verso il basso o verso l'alto, sono riverberi di una continuità che evoca un andamento, un modo di porgere l'articolazione del singolo suono, rispetto alla continuità che ne costituisce la tendenza spaziale.

Il cromatismo diventa così *inflexione*. Queste relazioni assumono immediatamente un potente connotato espressivo: se il percorso melodico permette di affiancare all'intervallo ampio, il movimento minuto d'articolazione differenziale del microtono, gli ambiti delle possibili inflessioni partecipano di una declinazione ricchissima. Il termine *śruti* indica così anche l'intonazione, il *modo di porgere* il suono, quel carattere che riverbera sul modo di portare una frase o un inciso un'intenzione poetica.

Il peso che assume l'alterazione e la variazione d'intonazione nella musica indiana è dunque diversamente articolato da concetto d'alterazione nato dal sistema temperato. Se alterare significa, in fondo, che una cosa si modifica, collocandosi su un terreno intermedio in cui è altro da sé e contemporaneamente rimane se stessa (e queste ambiguità mostrano bene l'ampiezza di un problema teorico affrontato dentro ad un'impostazione teorica che non vede più i propri problemi di costituzione) le relazioni fra *śruti* e svara delimitano gli ambiti di una misura, la misura del cambiamento. L'avvicinarsi degli intervalli nella scala crea, infatti, una forte tendenza all'aggregazione melodica, la scala è un susseguirsi di piccole melodie, ma anche evocazione del movimento glissante, che, congiungendo tutti i punti tra loro, porta in primo piano la continuità dello spazio musicale.

Il muoversi sulla scala crea quindi una danza, un andamento che alterna il piccolo passo al salto, in una strutturazione che non ha minimamente l'andamento regolare della scala temperata basata sul semitono equalizzato, o sul diatonismo, qui smussato, levigato, connettendo un discreto all'altro attraverso un andamento peninsulare. Non ci stupirà che la parola che in indiano indica la musica sia sinonimo di danza, *saṅgīta*.

## § 2 La natura del suono ed il suo rapporto con la spazialità

Le possibilità semantiche, legate al carattere del suono musicale, non si esauriscono qui: esiste, infatti, un terzo termine per indicare il suono musicale, *nada*, suono causale. Si tratta di un concetto metafisico, che s'intreccia immediatamente con gli altri due: uno studioso della tradizione teorica della musica indiana, Rowell cita un poema metafisico (Matanga, Brhaddesi) in cui si dice che senza *nada*, nessuna canzone può esistere, non si può costruire alcuna scala, non può venire all'essere nemmeno la danza. Dovremo interrogarci sul concetto secondo il quale la danza *viene* ad esistere, come se fosse la sua essenza fosse già da qualche parte, ancora non

attinta, ma restiamo sul piano semantico giocato da questa parola. Nāda indica il suono come struttura metafisica e causale, che nasce dalla combinazione d'aria e fuoco, ed il fondamento del suo significato si appoggia alla radice nād, che significa suonare, tuonare, ruggire, mugghiare: esso evoca dunque un suono che esplode, suono potente, che scuote.

La radice nād torna anche nella parola nādi, che significa fiume, e nāda vuol dire anche ancia. La forza del concetto di continuità, trascinata dall'immagine del flusso dell'acqua, e dei fluidi corporei, che i poemi indiani qualificano come risuonanti nel nād: nel poema nād designa anche onde d'energia che prendono forza nella gola, e si espandono nell'emissione vocale. L'immagine è quella della continuità del flusso, attraverso cui si danno i suoni musicali.

In quest'immagine, tuttavia, c'è qualcosa di più, un altro concetto legato alle modalità di presentazione dell'evento sonoro: si tratta proprio dell'*evento* del suono, del suo accadere, qui tematizzato nel suo emergere imperiosamente dal silenzio, e nel suo furioso riverberarsi nell'ambiente.

Il suono trapassa dappertutto, non conosce buone maniere, come osservava un po' stizzito il Kant della *Critica del Giudizio*, nella sua natura è processo d'espansione che non può essere controllata come un odore, come un rasa.

E così nād assume molti significati: suono primordiale, certamente, termine tecnico che indica l'emergere prepotente del suono vocale, e, di conseguenza, l'esposizione del tema del rāga. Il rāga, il tipo melodico, viene dunque pensato nel suo processo di formazione in stretta analogia con il corpo, con l'articolarsi delle relazioni funzionali che permettono al corpo di muoversi e di emettere suoni. Il rāga ha la natura di un organismo, che vive una propria vita autonoma, all'interno di un preciso contesto rituale e di una segregazione spazio-temporale. Solo a queste condizioni, esso può emozionarci, aldilà delle regole strutturali che śruti e svara dettano quanto alla sua costituzione.

Potremmo inseguire a lungo le avventure della parola, che ha strette valenze con il suono delle vocali nella ritualizzazione, ma dobbiamo introdurre il medium attraverso cui il suono si diffonde, ākāśa.

Ākāśa (che viene da alcuni assimilato all'etere, il quinto elemento) ha inerenza diretta con la spazializzazione del suono e con la sua capacità di permeare un ambiente, di trattenervisi, mostrando forti analogie con il concetto di rasa, ma con una componente materica di cui il rasa rappresenta la sublimazione. Il suono si diffonde in uno spazio etereo e sonoro, che funge da cassa di risonanza, fluido aereo, che si diffonde per tutto l'universo, penetrandone ogni interstizio sotto la forma del respiro.

Alla lettura, dovrebbe risultare evidente quanto la metafora indichi il carattere diffusivo del suono, la sua natura ondulatoria, che viene ora intesa capacità di trasformare ogni ambiente in una sorta di fonosfera. Il suono *ci* ospita.

Tale aspetto, tuttavia, deve compenetrarsi con l'altro, con la radice kāś, che significa rendo visibile, divento brillante: il suono, recitano le *Upaniṣad*, è materia sottile, in cui si espande e si diffonde l'anima universale del cosmo. Prima forma di spazialità, che non coincide ancora con la direzione spaziale astrattamente intesa o con la materialità dell'aria o del vento, ma sorta d'elemento intermedio, che custodisce in sé entrambe le essenze presentando analogie con la natura della Chora, di quella spazialità di cui parla Platone nel *Timeo*, al senso di una cavità che accoglie la dialettica del divenire, in grado di ricevere le forme delle cose, senza coincidere con nessuna di loro.

L'ākāśa è un'atmosfera, come propone Rockwell, l'immagine di una spazialità fluida, tutta permeata del respiro della vita, senza limiti o cesure. Ākāśa indica una continuità pulsante che attende di essere riempita, ma che freme già di vita, continuum di respiro ed energia: la sua relazione immediata con il suono emerge nella ritualizzazione sonora del mantra, diffondendosi in forma sferica sul mondo, grazie al suo ramificarsi in ogni direzione attraverso le componenti materiche che giacciono dentro alla parola. Quel concetto, tuttavia, rimane sfuggente, non può

saldarsi in nessun'espressione, neppure nel Mantra: è una condizione di possibilità, che getta un ponte tra due dimensioni distinte.

Nel mondo indiano che sta alle spalle della trattatistica vi è dunque una profonda attenzione ai caratteri diffusivi del suono, ai suoi aspetti fonetici, pensati in relazione organica con il tema del corpo. Le millenarie tematizzazioni del mondo yogico, che propongono la visione di un corpo attraversato da centri energetici che si attivano grazie alla vibratilità del suono, sollecitano la visione di una materia sonora che ha la natura di un'onda, animando i fluidi vitali.

Possiamo trarre qualche conclusione. Le immagini che abbiamo evocato hanno forte riferimento alla dimensione del continuo: la stessa idea di transizione, messa in gioco dalla relazione fra *śruti* e *svara*, indebolisce molto la visione della spazialità musicale come articolazione per grani sonori, a favore di quella di riverbero. Viene proposta una rottura dei *contorni* del punto, inteso come grafismo, che, come nella cultura greca, viene individuato in modo preciso ma poi viene fatto vibrare, posto in oscillazione, entrando in un regime di piccola deformazione.

I concetti greci di numero, di limite, d'armonia, che vedono nella discretezza e nella misurabilità il paradigma teorico del modello musicale incontrano nel mondo indiano una concettualità che mette in gioco criteri opposti: continuo, parola, soffio. Il conflitto passa anche nell'interpretazione dell'idea di scalarità: le minute suddivisioni nella *śruti* indicano, infatti, l'apertura di un movimento lungo le costali dello spazio sonoro, che sarà misurato, ma che fonde tra loro identità dell'altezza e possibili alterazioni, mentre nell'interpretazione pitagorica il contorno del punto sonoro è tracciato in modo tale che l'identità della nota venga individuata una volta per tutte.

Non muta, quindi l'istanza alla misurazione, comune alle due culture, ma l'atteggiamento rispetto a ciò che si misura: e non è un caso che la teoria dei generi, che mostra bene la natura essenzialmente *melodica* della teoria musicale greca, altro aspetto comune a questi due mondi tanto lontani, trovi subito due possibili interpretazioni del concetto di movimento nello spazio che traccia il profilo melodico, secondo una prospettiva continuista (Aristosseno) e discretista (pitagorismo).

Naturalmente, tali aspetti emergeranno in modo evidente nelle teorie musicali indiane, dove il problema dell'articolazione della misura deve accettare ed utilizzare gli strumenti teorici che devono segmentare i portati concettuali legati ad un atteggiamento che vuol declinare identità e differenza sullo stesso piano.

Se le indagini semantiche danno alcune interessanti indicazioni rispetto alle relazioni che legano il materiale musicale, la cultura indiana ci regala altri elementi interessanti nel rapporto che lega il tempo alla dimensione della performance, dell'esecuzione del brano musicale.

### § 3 Tematiche temporali

Nel suo libro<sup>6</sup> Lewis Rowell c'introduce alla classica concezione indiana, per cui il tempo è solo un fenomeno apparente, dotato di una struttura esterna per cui gli eventi si susseguono irrelati nella semplice successione, ed un'articolazione interna basata sulla ciclicità, dove l'esperienza del tempo è continua ripetizione di eventi già accaduti. Dovremmo chiarire subito che l'aspetto rettilineo del tempo rimane comunque il presupposto dell'idea di circolarità: solo perché esiste la possibilità di organizzare le relazioni secondo un prima ed un poi, è possibile costruire un ciclo, in cui un segmentarsi di ripetizioni viene a ripetersi.

Nelle *Upaniṣad*, la doppia struttura del tempo è evocata, osservando che il tempo è una forma ed è privo di forma. Il tempo della musica è quindi tempo di una ritualizzazione, in cui si mette in scena la doppiezza del tempo, il tempo del ciclo, in cui un processo cosmico di continua creazione prende forma, e quello della scansione puntuale degli eventi, che vanno gerarchizzati, posti in una forma, che ne garantisca l'intelleggibilità.

---

<sup>6</sup> *Ivi*, pp.183 –188.

L'organizzazione ritmica della musica indiana verte così, fin dall'inizio, su tre termini: controllo, limitazione, ed equilibrio (*śamyā*).

Cerchiamo di avvicinarci a questo aspetto, riprendendo il discorso sul *tāla*: con *tāla* s'indica un'unità di misura, qualcosa che conta e *batte* il tempo. *Tāla* non è solo unità di misura, è un principio di organizzazione che indica una pulsazione di base, attorno a cui, gerarchicamente, si devono disporre tutte le altre pulsazioni che sostengono un brano musicale.

Potremmo dire che *tāla* opera quindi come una misura che sostiene il succedersi di una scansione ritmica secondo regole di tipo ciclico. Immaginando la strutturazione ritmica come un incunearsi della temporalità musicale sullo scorrere del tempo, l'opera del *tāla* è quella di definire i contorni dell'incuneazione, la dimensione architettonica che sostiene un'articolazione appoggiata al flusso.

Il primo compito del musicista indiano ha una valenza che oscillano sul piano filosofico formale ed il cosmogonico: egli deve trovare un tempo appropriato, creare un sistema in grado di sostenere tutte le irregolarità ritmiche secondo un disegno coerente, che ne garantisca la forma.

Il tempo va posto in una solida trama, va ristretto secondo criteri di stabilità e permanenza: il *tāla* misura le sequenze temporali animate dal battito dei colpi, organizzandone le relazioni secondo sequenze gerarchiche, che permettano l'individuazione dei rapporti di pulsazione. Stiamo scivolando sul tema della concatenazione dei cicli, delle permutazioni metriche, tesoro nascosto di quella speculazione teoretica.

Per articolare tale problema, si utilizzano gesti e concetti che hanno portato molto ampia.

Se *kāla* indica il tempo e, in generale *lo scorrimento*, *kalā* indica tanto una suddivisione di tempo o che il gesto silenzioso che delimita una durata: pensiamo, ad esempio, alla mano che si leva per battere il primo colpo sullo strumento a percussione. Il tempo è ora modellato secondo le unità, scelte dal musicista.

Potremmo dire che il gesto che prepara l'avvento del ritmo sullo scorrimento: è gesto silente, che non ha bisogno di risuonare, ma che invita all'apertura di un ciclo sostenuto dal battere del tempo. L'irruzione dell'articolazione ritmica sulla temporalità fluente<sup>7</sup> prende corpo nel *pāta*, un gesto udibile, come il battere delle mani che rende la pulsazione avvertibile.

Nella transizione da *kalā* a *pāta*, nel loro ripetersi, si avvia anche il ciclo del calcolo della pulsazione, la scelta del rapporto quantitativo, dell'ampiezza dell'isola di silenzio che separa i due colpi, isola che viene bruciata secondo l'articolazione della medesima ciclicità.

Abbiamo iniziato a battere il tempo, ma il battere abita un segmento le cui dimensioni vanno ancora misurate: dovremmo farlo ricorrendo a *laya*, ciò che scandisce la successione fra i gesti. La struttura gestuale indica la misurazione degli eventi musicali, rispetto all'intervallo di tempo che li separa, quello che noi indichiamo come tempo, che si frappone fra le occorrenze degli eventi che sostengono una trama musicale. L'emergere dell'espressione può creare dei dubbi: cos'è il tempo, in questa prospettiva?

Possiamo chiarire immediatamente che l'unità di tempo, segregata dal flusso, ha ovviamente una propria scansione, che trova espressione nel concetto di durata. Le variazioni interne, ovvero l'espandersi ed il dilatarsi degli intervalli<sup>8</sup> organizzati dall'architettura ritmica, sono governati dal concetto di *yati*, che organizza il fluire del tempo dell'intervallo secondo accelerazione e decelerazione: in questo modo intensificheremo o rallenteremo il flusso, come se lo avessimo soggiogato attraverso un tessuto di regole, che ne determina l'elasticità dell'andamento. Giocare con il contrarsi, o il dilatarsi delle strutture temporali che legano gli eventi tra loro, implica un riferimento alla possibilità di poter sincronizzare tutte le possibili articolazioni temporali tra di loro: *pāni* è il principio che si occupa della sincronizzazione delle entrate delle varie pulsazioni,

---

<sup>7</sup> MUKUND LATH., A STUDY OF DATTILAM.:A TREATISE OF THE SACRED MUSIC IN ANCIENT INDIA, NEW DELHI, IMPEX INDIA, 1978, pp. 22 - 29.

<sup>8</sup> Cfr. P. Sambamoorthy, *South Indian Music*, Madras, Indian Music Publishing House, 1960 - 69, Vol. IV pp.169 - 184.

con cui la concettualità musicale suddivide lo scorrimento. Si misura, ad esempio, la sincronizzazione fra melodia ed accompagnamento<sup>9</sup>.

Siamo certamente di fronte ad un'analitica precisa, attenta a tutti gli aspetti differenziali della pulsazione o del colpo, un sottile tessuto di categorie, che funge da filtro per la riorganizzazione intervallare del segmento temporale: esso viene smussato, ridotto, ripartito in sezioni ed infine posto in ciclo.

Se *kala* e *pata* possono farci pensare al gesto del corista che dirige (nella teoria antica, troviamo un *analogon* nel concetto di *tactus*, di pulsazione), tutte le altre categorie che abbiamo citato, che sono solo una piccola parte di quelle usate dalla trattatistica indiana, vanno in direzione di un'architettura temporale che fa valere le proprie regole di figurazione, assimilabile all'elaborazione dello spazio che si articola sulla tela del pittore: non dovrebbe essere difficile notare che, ricollegandosi al pensiero religioso, tutte queste categorie sembrano preparare la via ad una ritualizzazione dell'evento ritmico, in un gioco semantico caratteristico.

Il tema della stratificazione si sta dunque facendo prepotentemente avanti: nella cultura greca distinzioni simili emergono nel *Secondo Libro* degli *Elementi d'Armonia* d'Aristosseno. In esso, dopo aver costruito una prima distinzione fra materia del ritmo e principio formale che lo regola, s'insegna immediatamente a non confondere i segni del ritmo, come le posture della danza, con il ritmo che le sostiene: lo strato più sottile, legato al battere del tempo e al suo rapporto con lo scorrimento, trova il proprio fondamento nella capacità del suono musicale di bruciarsi assieme al segmento temporale che lo sostiene.

Nella cosmologia indiana, la doppia natura della pulsazione ritmica, che suddivide ed organizza in una struttura gerarchizzata, viene spesso posta in relazione con una visione della musica come processo che riproduce la costruzione di un mondo.

Il tempo ritualizzato dal ritmo permette così di osservare le trasformazioni del mondo, scandendo le transizioni da uno stato all'altro: anche qui conta la possibilità di misurare la transizione nel movimento, il modificarsi del rapporto secondo una canonica precisa, che inquadra l'individuazione del rapporto matematico delle durate.

#### § 4 Lo statuto della pulsazione

Le articolazioni interne, le deformazioni della pulsazione di base sono ancor più centrali del rapporto semplice, dello strato temporale profondo: ma lo strato temporale profondo va colto, per così dire, tutto sulla superficie, sul modificarsi delle relazioni che esso sostiene. Ma come lo fa?

La natura del tempo musicale animato dal ritmo potrebbe essere assimilata, secondo un antico grammatico indiano, alla linea dell'orizzonte, il vero riferimento cui guarda il falconiere che addestra il falcone: essa permette che il volo si tenda fino ad un punto, per poi riportarlo indietro. Il tempo non ha un vincolo, continua a scorrere placido, ma il ritmo che vi si incunea ha andamento elastico, segregando ed imponendo imperiosamente le proprie regole alle durate musicali.

Questa interpretazione del rapporto fra tempo e scansione è, in fondo, molto vicina alla determinazione qualitativa che caratterizza la nozione greca di ritmo: il ritmo vincola, come la catena che costringe il titano a muoversi attorno ad un punto. Essa si tende, e riporta indietro tutto il movimento, in un conflitto tra distensione e contrattura. Il vincolo è la prima possibilità d'organizzazione della forma e la forma musicale è movimento. Per questo la nozione d'equilibrio è così decisiva: l'organizzazione temporale della musica garantisce varietà nel potersi allontanare di molti passi da un modello, da una scansione che viene data, e che va riportata alla misura originaria, che ne organizza tutte le variazioni.

Nel *Natyasastra* (che alcuni datano fra il secondo secolo avanti Cristo ed il secondo secolo dopo Cristo), Bharatha scrive che non vi è suono che sia fuori dalla misura del tempo e nessuna

---

<sup>9</sup> Lewis Rowell, *Op. cit.*, p. 383

misura del tempo che sia senza suono. L'osservazione, come nota un teorico raffinato come Subhadra Chaudhary, nasconde una verità sottile: perché il tempo venga percepito, bisogna che venga segmentato, e l'azione del suono è proprio quello di rendere il *passaggio del tempo* percepibile. Il passaggio del tempo va perciò inteso come un intervallo, uno scivolare che disegna una superficie: produzione del suono e misurazione del tempo sono inestricabilmente connessi nella costruzione dell'Universo, inteso come prodotto di una ciclicità che mette capo a totalità chiuse, che si differenziano fra loro qualitativamente. Il circolo sta chiudendosi.

Non è difficile rintracciare, dietro tutte queste concezioni una figura mitica, Śiva che danza (Nataraja): quell'immagine richiama la visione di un cosmo che si muove su un equilibrio precario, fra generazione e distruzione delle creature e delle forme. L'essenza della danza è quindi quella di una mimesi strutturale, che è in grado di mostrare la danza del mondo, il suo dibattersi fra apparenza e sostanza.

A questo punto, non possiamo rimanere sul piano metafisico, ma fare un piccolo passo in più e tradurre tutte le relazioni all'interno delle nozioni formali appena illustrate: se *kala*, il gesto silenzioso che indica l'attacco di un brano, si appoggia su *pata*, la battuta, ovvero il gesto che diventa colpo, momento percussivo, costruendo *laya*, l'intervallo di tempo che *si brucia* fra i due gesti, ciò significa che l'idea di scorrimento del flusso rimane sempre presupposta.

Emerge dunque, con chiarezza esemplare, l'idea di una pulsazione di base silente, sublimata, che mette in moto il meccanismo ritmico, il risuonare del colpo, che scandisce concretamente la durata ed infine l'elemento più interessante ed imprevedibile, l'intervallo che si pare fra i due gesti come una voragine, per differenziarli, o che si assottiglia al punto di farli coincidere come una semplice pulsazione, che si ripete nell'identità. In mezzo si colloca il ritmo, il vincolo che si allenta e che si restringe, all'interno del quale la pulsazione prende finalmente forma. Una concezione del ritmo tanto attenta alle componenti astratte e modulari del problema, non potrà che condurre ad una grandiosa elaborazione teorica del concetto di metro.

L'insieme delle relazioni mette capo ai cosiddetti dieci soffi vitali del *tāla*, ovvero la sistemazione ritmica della musica karnatica.

Prendiamone in considerazione alcuni e vediamo cosa accade nel mondo della segmentazione: in questo contesto *kala* diventa la divisione in dodici parti del tempo assoluto, dall'istante (il tempo con cui un ago perfora una foglia di loto) alle durate più dilatate (l'espandersi di una ruga sulla pelle).

L'immagine della ruga, della deformazione della retta, che si dilata mettendo insieme piccole componenti curvilinee, che assumono il profilo di un andamento che impone il proprio regime ad una continuità, che la intacca con il proprio profilo tormentato, mantiene intatto il concetto di direzionalità temporale, direzionalità che si riempie di eventi.

*Mārga* indicherà così la densità di eventi che si succedono in una struttura ritmica, il criterio con cui indicare il numero di occorrenze che lega il ritmo principale alle sue deformazioni: sappiamo così che il ciclo è, in linea di principi, numerabile.

Per rendere evidente questa possibilità ai musicisti che suonano assieme si ricorre al termine *kriya* che indica tutti i gesti delle mani attraverso cui si manifesta la struttura temporale della musica. La possibilità di una classificazione chironomica si appoggia al gioco di relazioni fra identità e differenza, ma pone al centro della scena l'idea di performance, il momento in cui la struttura ritmica che sostiene la musica prende forma.

L'aspetto pragmatico comunicativo legato alla chironomia serve a portare in primo piano il momento del rito. In questa cornice ogni componente strutturale diventa *anga* un termine che indica generalmente la nozione di parte, piegandola in direzione organicistica: *anga* sono anche le membra quindi le parti in un intero vivente. Perché la composizione musicale possa aver luogo, e possa mostrare la drammatizzazione del tempo attraverso *prastara*, che fissa le regole del processo di permutazione nel ciclo.

Potremmo leggere in una descrittiva tanto dettagliata un semplice atteggiamento classificatorio, attento a cogliere tutte le variazioni che collegano l'evento ritmico, ovvero

l'irrompere di un colpo, l'aprirsi di un battito, alla sua iterazione schematica, e certamente è anche così, la teoria musicale indiana sembra voler disporre sul terreno una gamma di categorie particolarmente ricche e raffinate per salvaguardare l'organizzazione di una struttura, ma avvertiamo l'urgenza di un problema più ampio.

Il concetto di equilibrio si connette strettamente a quello di misura: la preoccupazione teorica che sentiamo emergere dalle classificazioni è quella dell'organizzazione metrica. Esiste quindi, anche qui, un ritmo di superficie, che percepiamo mentre si danno concretamente gli eventi musicali, ed una struttura ritmica nascosta, che riporta la pulsazione che percepiamo ad un modello generale, con cui essa si confronta. I materiali che verranno coinvolti saranno le sillabe vocali, i battiti delle percussioni e le note musicali. Tutta la materia sensibile che percepiamo subisce questa forma di organizzazione in un processo simile a quello con cui organizziamo le strutture ritmiche nella musica occidentale.

Anche l'immagine di una pulsazione nascosta, che sostenga il palpitare della superficie, riporta alla danza di Śiva: Śiva è se stesso e tutti gli dei, identità e differenza che possono prendere piede solo in una dialettica dell'articolazione, sul piano di un riferimento in cui l'unità temporale funga da riferimento per il variare delle sue declinazioni. Il concetto implica che il differenziarsi qualitativo dei gruppi ritmici, rimandi comunque all'identità della pulsazione che tutti li sostiene.

In questo senso, si comprende come la trattatistica indiana affronti un problema fondamentale legato alla percezione dei gruppi ritmici: chiunque abbia studiato una percussionista, sa che la scansione di un ciclo ritmico muta le possibilità del proprio riconoscimento secondo la velocità con cui scorre nel tempo. Se acceleriamo una pulsazione, o come fanno i solisti indiani di tabla, se fondiamo tra loro patterns ritmici che si muovono secondo stringhe diverse, siamo portati a coglierne con facilità solo la pulsazione di base, cioè la più elementare, mentre facciamo fatica a distinguere le componenti di articolazione interna: il virtuosismo della velocità si lega, infatti, alla capacità di lasciar emergere le microvariazioni metriche che le cesure ritmiche fra gruppi veloci tendono ad opacizzare.

Quel movimento corpuscolare delle componenti viene riportato dal mondo religioso indiano al polimorfismo di Śiva, alla sua capacità di essere identico a sé stesso, e di dar luogo a qualcos'altro contemporaneamente: il sottogruppo ritmico è una permutazione del ritmo di base, ma è anche un'interpretazione metafisica della capacità di modificazione qualitativa della trasformazione delle forme.

Abbiamo guadagnato con facilità l'accesso ad un ambito mitico, ma modulando solo questo registro, perderemmo la fragranza della rosa, l'accadere della musica, che erano, in fondo, il punto di partenza del nostro discorso: cosa è rimasto di loro, quali componenti mette in gioco una performance? La tensione alla conservazione di una struttura legata alla ritualizzazione della performance musicale porta dentro di sé questi nodi e li espone a modo proprio.

## **§ 5 La performance e l'attacco del suono**

Il tempo e lo spazio della performance musicale vengono ritualizzati secondo una codifica molto precisa, e tale aspetto, ovvero il porre tra parentesi, attraverso la ritualizzazione lo spazio dell'evento, ossia il palcoscenico o il tempio, ed il momento della performance, rientra ancora nell'organizzazione ritmica che segmenta il flusso: esistono elementi gestuali, che vanno oltre quelli legati alla scansione del ritmo con la mano.

Vi è un'ampia gamma di gesti espressivi, che prendono forma nella comunicazione che lega i musicisti sul palco, che va dalle posture corporee, all'oscillazione della testa sulle ali del ritmo all'accompagnamento dell'emissione del suono della voce con l'innalzarsi delle braccia, (respiro e battito, sono drammatizzati), fino ai segnali reciproci, per indicare l'aprirsi di un nuovo ciclo temporale. Del resto già prima che la musica iniziasse, si era fatta avanti una serie di piccoli cerimoniali che va dalla presentazione del musicista in ghirlanda di fiori, al gesto di toglierseli

come atto di rispetto per il pubblico, che sembra riportare all'idea di una ritualità che preserva. Ma cosa viene preservato?

Il solista enuncia il *rāga*, il modo che sostiene la melodia ed il ciclo metrico su cui esso viene composto: egli ne narra la storia, indica che lo ha insegnato, il momento della giornata in cui va esibito, perché possa manifestare tutta la sua forza espressiva. Mondo e musica non sono indifferenti l'uno all'altra, perché si narrano reciprocamente.

Infine, lentamente, la performance inizia: la melodia del *rāga*, nella suggestiva descrizione offertaci da Martin Clayton<sup>10</sup>, attento studioso delle strutturazioni cicliche nei sistemi ritmici indiani, viene introdotta dopo che il ronzio monotono del bordone offerto dalla *tanpura*, una sorta di liuto indiano a quattro corde, intonate sulla tonica e sulla dominante della scala usata dallo strumento solista.

Quel ronzio viene assimilato ad una densa nube di armonici, che si rovesciano sull'ascoltatore, prima che il movimento melodico, il canto cominci. Ecco l'ambientazione, ecco il gioco della diffusione, che comincia ad agitare il clima, mentre le note fondamentali del canto sono già annunciato dal bordone, dal risuonare del basso. Anche qui siamo di fronte ad una ritualizzazione.

Le stesse altezze, i punti di riferimento, quelle che impropriamente chiameremmo tonica e dominante e che invece sono semplicemente il compasso offerto dall'intervallo di quinta o di quarta o di settima minore, che sostiene la melodia, vengono presentate in due diversi stati di aggregazione: la nebulosità discreta del bordone, che crea una vera e propria scia sulle note cardine del *rāga*, e l'emissione dello strumento, che comincia a muoversi, a cercare la struttura melodica.

Si tratta di una serie di *gesti sonori*, che alludono certamente a qualcosa, prima che inizi il processo di intensificazione ritmica e di articolazione del canto, quella che la tradizione chiama anche il danzare della voce, dello strumento, il suo procedere per piccoli passi, per piccoli intervalli, snocciolando tutte le valenze melodiche presenti nel *rāga*. Le suddivisioni ritmiche, che vedono un'intensificazione del ritmo nella sezione finale, in cui tutto il percorso è stato offerto all'ascoltatore, si spegne *lentamente*. Alla fine la voce dello strumento si fa sommessa, e rimane ancora il bordone, con la polvere sonora.

Ma a cosa si allude, qui? Al fatto che l'essenza della musica, sul piano formale, preesiste alla performance, come accade per la danza, al processo in cui prende atto, in modo diverso da quello in cui, nella nostra cultura, pre-esiste in forma scritta, come un oggetto dato, che rivivrà nell'esecuzione. Un *rāga* non è una struttura fissa di note, come accade per una struttura classica. Il *rāga* esiste solo nel farsi concreto della performance, nel processo attraverso cui esso emerge ed emoziona il pubblico: è stato imparato oralmente, nella sua trasmissione piccole variazioni continue lo hanno allontanato dalla sua origine sacrale, ma quella luce, per il musicista indiano, deve riflettere ancora nel momento dell'esecuzione.

La performance, dunque, non è un puro processo ricreativo, come accade, in parte, nella nostra cultura, rispetto alla pagina scritta: la performance indiana guarda, per dirla con Clayton, ad entità musicali *latenti*, che, sedimentate nella memoria, devono riattivare un potere affettivo, per assumere significato.

Al centro della struttura rituale, sta l'idea di evento: la performance del *rāga* è evento separato da tutti gli altri, che vive in una propria organizzazione ritmica ove l'idea di circolarità, di schema, organizza le fluttuazioni che permettono l'emergere della forma musicale.

Il concetto di *laya* indica l'intervallo di tempo fra due colpi. Avere un buon senso del *laya*, per il musicista indiano, indica la capacità di organizzare variazioni ritmiche senza perdere il riferimento al tal, alla forma di organizzazione generale. *Laya* può così riferirsi tanto alle categorie tradizionali del fluire del tempo musicale (lento, medio e veloce), quanto alla densità degli eventi interni a queste categorie, e quindi ai rapporti metrici determinati dalle relazioni

---

<sup>10</sup> Martin Clayton, *Time in Indian Music*, Oxford University Press, Oxford, 2000, pp.6 e sgg.

matematiche fra le durate dei suoni: questo aspetto, apparentemente bivalente, spiega il motivo dell'intricata serie di richiami terminologici interni alla cultura ritmica indiana.

Subhadra Chaudhary<sup>11</sup> spiega le relazioni fra tāla e laya con questa analogia, tratta dalla vita di tutti i giorni: tre persone decidono di fare una passeggiata nel medesimo luogo. Uno dei tre corre, il suo tempo è veloce, un altro ha un passo più rilassato, il suo tempo è medio, mentre il terzo procede lentamente. La stratificazione temporale viene risolta solo se ogni variazione è riportata all'intervallo che occorre fra due passi, ed è chiaro che questa discussione rimette in questione la funzione della densità ritmica dell'evento, determinata dalla categoria *mārga*.

Non possiamo entrare nel dettaglio delle componenti tecniche del ragionamento ma varrebbe la pena di soffermarsi sul fatto che le componenti metriche *non* trovino qui la loro fondazione in un doppio modo di intendere il tempo (come scorrimento degli eventi e come organizzazione ritmica delle relazioni fra parti), come si tende a dire spesso, ma emerga invece una preoccupazione profonda a rendere riconoscibili le forme di transizione e d'attacco del suono, che entrano a pieno merito nei temi agitati dal ritmo.

Il problema del modularsi delle forme nello scorrimento è la vera questione che giace dietro ad ogni discorso sulla pulsazione. Il livello neutro, cui la pulsazione aspira come modello di riferimento di un'articolazione ritmica non può mai venire disgiunto dal suo presentarsi come colpo nel processo di costituzione concreta della sequenza.

La teoria indiana svolge questo punto con estrema chiarezza: le relazioni vanno colte nel flusso, nel gorgo della stratificazione metrica e non nel riferimento sublimato ad un tempo primo, che stia fuori, e regoli l'articolazione ritmica.

Il tempo musicale è un gioco di intrecci, retto da numeri, che prende consistenza sensibile sul piano del metro e che dal metro è separabile solo in via teorica: proprio questi aspetti la rendono così attraente per i compositori novecenteschi, che cercano alternative teoriche alla nozione di ipermetro. Il tempo originale, il modello che sostiene la pulsazione indiana è una struttura complessa, ricca di pieghe, di ciclicità interne. Il tempo non è funzione della struttura ritmica di superficie, ma sostiene la pulsazione metrica, in un succedersi d'unità di riferimento temporali, *mātrās*, che nella performance possono condensarsi in strutture talmente dense, da non essere più chiaramente percepibili, creando autentiche distorsioni metriche<sup>12</sup> che la teoria non potrebbe accettare.

Abbiamo parlato già della funzione del laya, e vorremmo ora entrare in un ultimo problema, legato alle polivalenze semantiche di quest'espressione: laya indica un'operazione mentale, ovvero l'identificazione della coscienza con un suo contenuto rappresentativo<sup>13</sup>. Con la parola si designa uno stato di profonda concentrazione, di totale assorbimento in un oggetto di riflessione.

Laya<sup>14</sup> si riferisce al tessuto ritmico che sostiene la musica quando è in fase *ālāpa*, in quei passaggi a ritmo libero, improvvisati oppure i movimenti introduttivi senza metro, senza parole, e senza accompagnamento percussivo: si tratta di quel livello formale, che precede la messa in atto del testo, in cui si cerca di costruire la natura melodica del brano, un momento che rappresenta, per il teorico indiano, l'istante decisivo per la caratterizzazione espressiva della performance musicale.

Il rasa, come strutturazione retorica, prende qui il suo massimo significato, proprio perché l'estrema fluidità dei parametri spazio temporali, attendono d'essere messi in forma. Si canta su fonemi, senza accompagnamento, in una forma di sommo virtuosismo: la voce rimane nuda, il testo non copre più nulla, mentre il ritmo che sostiene il canto, pienamente avvertibile è svincolato dal colpo percussivo e quindi meno afferrabile, senza appoggio. Si è sospesi, è il

<sup>11</sup> Subhadra Chaudary, *Time measure and compositional types in Indian Music*, Aditya Parakashan, New Delhi, 1997, p. 29

<sup>12</sup> Martin Clayton, *Op. cit.*, p.68.

<sup>13</sup> Cfr. Sushil Kumar Saxena, *The Winged Form. Aesthetical essays on hindustani rythm*, Sangeet Natak Academy, 1980, New Dehli., p. 34.

<sup>14</sup> Cfr. Sushil Kumar Saxena, *The Winged Form. Aesthetical essays on hindustani rythm*, Sangeet Natak Academy, 1980, New Dehli., p. 33 .

momento delle decisioni, che sosterranno l'andamento della performance, come nel salto che interrompe i passi di danza, la loro presa ritmica sul terreno. La pubblica ora attende che le regole prendano forma, e, con loro, la possibilità di comprendere la performance musicale.



Nel momento in cui il cantante non è sostenuto dalla percussione, sembra staccarsi, dalla sollecitazione obiettiva, esterna al canto, rappresentata dal battito, e deve orientarsi da solo, in una dimensione sublimata, dove gli effetti ritmici cadono sostanzialmente sul modo di sostenere le altezze, sulla transizione, lenta o veloce da un suono all'altro, sull'attacco del suono e sugli effetti retorici che derivano dal correlarsi di questi elementi. In una situazione così rarefatta la funzione del laya sembra tanto sostenere tanto gli atteggiamenti estatici del musicista, che l'organizzazione della pulsazione. Tutto è sospeso, ma quel carattere aereo è stato pensato in ogni dettaglio, come nel passo di danza che vediamo illustrato qua sopra.

Nella sostanza, il modo di battere il tempo viene a cambiare, assume una flessibilità più ricca: se laya indica l'intervallo fra due colpi, con il venire meno dei colpi stessi, quell'intervallo può espandersi o contrarsi in modo più libero, ma il riferimento alla pulsazione temporale anche se non giace esclusivamente in un valore matematico prefissato, non viene mai meno. Il gioco d'equilibrio, questo scivolare fra le maglie dei colpi, attraverso un infinitesimo dilatarsi della durata o un impercettibile accelerando, mimano ancora il differenziarsi del ciclo ritmico.

Se nella performance con percussioni l'aspetto più delicato era racchiuso nell'idea di transizione, di scivolamento da un ciclo ad un altro, nella situazione che va determinandosi al problema del ciclo si somma quella del mantenimento della *durata* del suono vocale, e delle tecniche di transizione da un attacco ad un altro.

Generalmente, si dice che il tesoro più importante della performance giace nel declinarsi delle relazioni metriche dei sottocicli, perché in quella variazione viene alla luce la relazione concettuale con una ciclicità qualitativamente differenziata, che non deve proporre un identico, ma deve saperlo deformare.

Osserviamo, tuttavia, che nella fase più rarefatta della performance il problema delle relazioni fra identità e differenza va a toccare, originariamente, il momento costitutivo della raffigurazione del suono, del suo attacco, del suo espandersi.

Anche su questo livello, estremamente stilizzato, la cultura indiana scarica sulla strutturazione ritmica il differenziarsi qualitativo del flusso della musica nell'articolarsi dei sottocicli e mette in luce una tensione costruttiva rispetto alla differenziazione *qualitativa delle durate* rispetto al modello matematico che le sostiene: che tutto questo accada nell'introduzione,

a tempo libero, di un brano, non deve sorprenderci perché quello che nella nostra tradizione è un tipico problema di prassi esecutiva, nella speculazione teorica del mondo indiano diventa quel momento decisivo, che si riverbera sulla costituzione dell'oggetto musicale stesso, sull'attacco del suono e sulla sua morfologia.

Siamo sul piano di un discorso che ha di mira il gusto del musicista, che deve districarsi con tutti questi problemi che non lo rimandano ad una dimensione meramente interpretativa, che in questa situazione, passa in secondo piano, ma ad una serie di scelte progettuali, riconoscibili all'interno di una serie di pratiche performative, che il pubblico condivide con facilità: si vuol mostrare in filigrana, nella raffinatezza di un movimento melodico che si attarda sulle minime differenze d'intonazione, le prime articolazioni della costruzione ritmica, quasi un momento originario, prima della pulsazione rafforzata dalla timbrica e dai colpi delle *tablas*<sup>15</sup>. Siamo in una regione dove l'aspetto timbrico è totalmente sotto la presa del ritmo. In questa sezione, il momento dell'ascolto deve interrogare le regole che il musicista sta mettendo alla prova, in una griglia di regole piuttosto stretta: che si tratti della voce, dell'attacco del suono del violino o dell'enunciazione preludante ad un *rāga* svolta dal sarod, quell'intervallo porta all'enunciazione di un mondo, ove tempo e materia si tendono la mano.

Le componenti costruttive della grammatica che lega suoni a durate, e che va a costituire il modello di delibazione della relazione *rāga* /*rasa* trova così un primo modello, elementare in una performance che ha il significato rituale di narrare l'avvento del suono dalla gola. In qualche modo, il circolo si chiude, compulsando ancora le forme organizzative del ritmo rispetto alla durata obiettiva. La segregazione della musica accade così *nell'ordinarietà* del flusso, nella capacità organizzativa connessa alle sue regole interne, che lo drammatizzano, lo mettono in tensione, appoggiandosi al suo scorrere indifferente, attraverso la selezione dei cicli ritmici, che sostengono il canto: la dimensione performativa si correla a fattori espressivi, ambientali, poetici, all'ora del giorno, al fiore, al colore che si lega al *rāga*. Tali fattori pongono il mondo fra parentesi mentre lo rappresentano, e la serena consapevolezza con cui il musicista sceglie un luogo spaziale segregato, per farsi *ascoltare* non è altro che la sottolineatura della potenza di una regola: mettere fra parentesi il mondo, per poterlo, finalmente, *cantare*.

Questo testo, dedicato a Paolo Bozzi, è stato letto presso il Teatro di Chiasso Giovedì 6 novembre 2003, in occasione del Terzo Incontro - Concerto del Ciclo organizzato dalla *Società filosofica della Svizzera Italiana* dedicato ai rapporti fra Musica e Filosofia. Un ringraziamento alla Radio Svizzera e ai due musicisti impegnati in quella serata: Amelia Cuni e Federico Sanesi, le cui indicazioni mi hanno molto aiutato nella stesura del testo. La versione cartacea del testo è oggi reperibile su *Chora*, Laboratorio studentesco di attualità e scrittura filosofica, Anno IV, n. 8, Milano, 2004, pp. 55 - 68.

---

<sup>15</sup> Non è sbagliato notare che il timbro delle *tablas* evoca il timbro di una voce, di un canto, che i problemi di apertura e chiusura del suono verso l'esterno rientrano a pieno titolo in una pratica dove il problema della dinamica si sposa a quello della profilatura timbrica del canto percussivo. Il *tablista* deciderà, durante la performance, quanto il proprio strumento dovrà cantare con e dovrà cantare sotto, alla voce solistica: la figurazione ritmica prende l'andamento di un ostinato, che entra in risonanza di bordone con le note emesse dal cantante.

