

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 Schafer¹: quelle tematiche sono state riprese, secondo prospettive assai articolate, da indagini etnomusicologiche² 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 Augoyard³.

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 intendere⁴ 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

¹ 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.

² 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.

³ 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.)

⁴ 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 contesto⁵: 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 sé⁶, 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

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

⁶ *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)⁷.».

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

⁷ *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 simbolizzazione⁸, 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*⁹, 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

⁸ 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.

⁹ 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 metonimica¹⁰, che rimanda al corpo in ascolto, che è *già* risonanza¹¹. 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 tesa¹², 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.¹³»: 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,¹⁴ 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

¹⁰ *Ibidem*, p. 67.

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

¹² *Ibidem*, p. 68.

¹³ *Ibidem*, p. 23

¹⁴ *Ibidem*, p. 60

dimensione di un carattere, scelta che incombe anche sulle interpretazioni del mondo greco sviluppate da Sauvanet¹⁵, 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 proseguimento¹⁶).».

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 pelle¹⁷, 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

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

¹⁶ *Ibidem*, p.62

¹⁷ 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'orologio¹⁸ 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 Celibidache¹⁹, 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

¹⁸ 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,

¹⁹ 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’altro²⁰, 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

²⁰ 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 cadenza²¹, 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

²¹ 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 evolutivo²², 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 stessa²³, 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 impulso²⁴.

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 Condillac²⁵ coglieva già l'orizzonte di questo problema, pur collocandolo all'interno di una geniale rivisitazione dell'istanza empirista e della riflessione

²² *Ibidem*, p.64.

²³ *Ibidem*, p. 32

²⁴ *Ibidem*: cito quasi alla lettera da pag. 33

²⁵ 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 Heidegger²⁶ 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

²⁶ 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 descrizione²⁷.

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 fonti²⁸?

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: Schaeffner²⁹. 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

²⁷L'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.

²⁸ 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).

²⁹ 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 senso³⁰, 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 Artaud³¹, 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 stimbrato³², «un'acuta voce emessa dal fondo della gola, e respinta dalla volontà ultretesa della testa ancora qualche diapason più a fondo³³».

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

³⁰Jean – Luc Nancy, *Op. cit.*, p.12

³¹ 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.

³² 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.

³³ *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 glossolalie³⁴ 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

³⁴ 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