

Paesaggi sonori di campane: immagini e categorie in dialogo tra Feld, Schafer, Husserl ed Hegel

Miriam Stallone

I. Feld e Schafer

§1. *The Time of Bells* di Steven Feld. Confronto teorico con Schafer

Steven Feld ha prodotto una bellissima opera in quattro dischi, *Time of Bells*, sulla quale ha voluto scrivere pochissimo lasciando aperte molte suggestioni che possono essere riconnesse sul piano della teoria. *The Time of Bells* potrebbe essere facilmente classificata come composizione di *paesaggio sonoro*, egli stesso non manca di riferirsi al fortunato *World Soundscape Project* di Robert Murray Schafer, ma tale rimando risulta essere più problematico per metodi, intenzioni e risultati di ricerca di ciò che potrebbe apparire. La portata di tali suggerimenti è stimolante, viene da sé farsi delle domande intorno al significato e alle basi teoriche di questa ricerca.

Procederemo con un confronto sul piano delle categorie messe in gioco dalla prassi di lavoro dell'antropologo. Ci ritroveremo ad esplorare riferimenti ulteriori rispetto quelli a cui Feld si ispira in maniera più o meno esplicita. Egli lavora da antropologo, non è tenuto a curarsi direttamente dell'uscita da una dimensione meramente privata delle esperienze sonore connotate a livello sentimen-

tale ed emotivo o a rendere conto di tali descrizioni in modo maggiormente intersoggettivo. Una differente esigenza motiva questo percorso, esso si snoderà per approfondimenti teorici a partire dal pensiero schafferiano per poi attraversare alcuni aspetti della fenomenologia di Husserl ed Hegel che ci condurranno a contestualizzare le problematiche in un senso più marcatamente filosofico.

Il lavoro di Feld è noto soprattutto per la ricerca, durata più di 25 anni, per la documentazione e gli scritti etnomusicologico-estetici sul popolo Kaluli della Papua Nuova Guinea. Come sostiene in un'intervista *Suono e sentimento*¹ si ricollega ai successivi lavori sul suono delle campane in Europa e alle "orchestre" di clacson in Ghana:

«In *Suono e sentimento* è il suono degli uccelli nella foresta che abitua l'ascolto dei *kaluli* e produce la consapevolezza dello spazio - l'altezza e la profondità della foresta, la distanza... - e il tempo: il giorno, le stagioni, i cicli... Non è poi così diverso in molti posti in Europa, dove le campane - degli animali, dei campanili, del Carnevale - abitano l'ascoltatore al senso dello spazio e producono la coscienza dello spazio e del tempo»².

In cosa consiste quest'affinità? La ricerca di Feld si sviluppa in sostanza intorno al modo in cui i grandi temi dell'affettività e del sentimento³ si legano alle strutture e alle funzioni del suono e dello

1 S. Feld, *Suono e sentimento. Uccelli, lamento, poetica e canzone nell'espressione kaluli*, tr. it di M. Meli, a cura di C. Serra, Il Saggiatore, Milano 2009.

2 L'intervista a Feld è di Jacopo Tomatis ed è comparsa con il titolo "Suono dello spazio, spazio del suono", in *Il giornale della musica*, XXV, 265, 11/dicembre 2009, EDT Torino. Disponibile anche: <http://users.unimi.it/~gpiana/dm14/FeldJT.pdf>

3 Il titolo *Sound and sentiment* è piuttosto eloquente, ma vorrei aggiungere che è lo stesso tema sul quale Feld disquisisce nel suo scritto di natura più teorica: un articolo del 1989 attraverso il quale discute sul significato dei molti anni di ricerca sul campo con i Kaluli, proponendo alla comunità scientifica una vera e propria categoria estetica come chiave di lettura del modo di ascoltare e produrre musica di questo popolo che ha elaborato una pratica artistica ricca di tecniche complesse che sfiderebbe l'abilità di molti musicisti professionisti: "lift-up-over sounding" (che suona sollevato al di sopra). Cfr. S. Feld, *Aesthetics as iconicity of style, or 'lift-up-over sounding': getting into the Kaluli groove*, *Yearbook for Traditional Music*, XX, 1988, on-line at JSTORE, pp. 74-113, http://users.unimi.it/gpiana/dm13/feld/feld_aesthetics_as_iconicity_of_style.pdf.

spazio. L'elemento temporale è presente, ma devo premettere che, a mio avviso, l'indagine sul parametro temporale ricopre una centralità inferiore rispetto a quanto possa apparire dal titolo "Il tempo delle campane". Sarebbe un poco forviante se non superficiale considerarlo come se fosse il vero e principale nucleo su cui verte l'intera ricerca.

L'antropologo non fa esperimenti mentali e non lavora in laboratorio astraendo le funzioni per valutarle una alla volta, bensì tratta di ambienti complessi e di esperienze umane, situazioni di vita quotidiana o rituale dove tutti i fattori sono co-implicati. Feld utilizza un mezzo tecnologico particolare: ha affinato la pratica di ripresa sonografica documentaria a strumento di messa in scena artistica. La tecnica di ripresa e il montaggio di *The Time of Bells* indicano una drammaturgia dell'ascolto, intenzione resa efficacemente ponendo essere colta ad una prima audizione.

Feld produce veri e propri *paesaggi sonori* entrando in dialogo diretto con le teorizzazioni di Schafer mettendone in discussione i presupposti più di quanto egli stesso sia disposto ad ammettere. Ama riferirsi al lavoro del teorico e compositore canadese quando intende le sonorità della foresta come un paesaggio *hi-fi*⁴ o quando rende in termini di figura-sfondo le emergenze di oggetti sonori che si stagliano. La sua pratica di ricerca va in direzione di un arricchimento di queste categorie un po' rigide e schematiche che, talvolta, male si prestano a descrivere alcune esperienze proposte dallo stesso antropologo. Siamo su un piano di indagine che concerne un vissuto dello spazio più complesso riguardante il modo soggettivo e intersoggettivo in cui gli uomini interrogano percettivamente e immaginativamente lo spazio sonoro, in cui le *affezioni* ci direzionano e una complessa rete di valorizzazioni simboliche indirizzano oltre

4 «Canadian composer and soundscape researcher R. Murray Schafer calls soundscapes "hi-fi" when they contain favorable signal to noise ratios, that is, when the full dynamic range of present sounds can be heard clearly and distinctly without crowding, pollution, or masking by intrusive noise sources. Schafer terms "keynote sounds" those continuous, basic frequent, customary sounds that provide a sense of environmental centre». S. Feld, *Aesthetics as iconicity of style, or 'lift-up-over sounding': getting into the Kaluli groove*, op. cit., p. 87.

il meccanismo di segnale.

Focalizzando l'attenzione sui principali elementi di discontinuità e qualche continuità con la ricerca schafferiana, un punto saliente sembra essere l'idea stessa di *registrazione sonora*. La posizione di Schafer è ambigua rispetto alle tecnologie: ne fa ampio uso al fine di creare paesaggi sonori, eppure egli nutre una sostanziale diffidenza verso gli artifici e le pratiche degli studi di registrazione. Troppo occupato nello scovare archetipi e a rimpiangere sensibilità ormai perdute nei confronti dei fenomeni sonori per comprendere e valutare in modo positivo le potenzialità dell'uso espressivo delle tecniche di ripresa e del lavoro in studio. Una sorta di pregiudizio più o meno esplicito verso tutto ciò che è associabile alla scarsa intellegibilità dei rumori dalla rivoluzione industriale in poi gli fa prediligere modelli acustici pre-tecnologici e legati ad un mondo naturale incontaminato o preteso tale. I paesaggi sonori di Feld sarebbero sicuramente degni della sua approvazione a causa dell'ottima resa di sonorità *hi-fi* e per l'approccio da compositore del paesaggio, ma un certo uso delle tecnologie e alcune idee antropologiche sottostanti smentiscono parzialmente la filiazione.

La polemica di Schafer ha di mira la perdita dell'ascolto "a distanza" sostituito con quello della "presenza" proposto dalle produzioni della *popular music*. Pur comprendendo che il lavoro in studio di registrazione abbia di mira il suo stesso *hi-fi* (un rapporto segnale-rumore soddisfacente, una definizione il più possibile particolareggiata delle varie componenti, un suono il più possibile chiaro e intellegibile lontano dalla confusione delle frequenze rumorose), egli non può fare a meno di giudicare negativamente tali tecniche, poiché legge in termini di opposizione ontologica e morale ciò che è "naturale" e "artificiale": il campo del "naturale" sembra occupare un'area di essenze sonore archetipe, statiche e immutabili, detentrici dell'unico e originale rapporto dell'uomo con i suoni del mondo, mentre tutto ciò che è "sintetico" si allontana irrimediabilmente da questo limite al quale si dovrebbe tendere senza mai poterlo realmente raggiungere, lo tradisce e va a favorire strutture di dissocia-

zione tra suono e mondo, un atteggiamento che lo stesso Schafer definisce con la fortunata dicitura di “*schizofonia*”⁵.

Il fatto che la registrazione faccia apparire il suono slegato da ciò che l’ha originato è motivo di turbamento per Schafer (ricordiamo invece come questa stessa caratteristica entusiasmasse i concretisti Schaffer e Chion i quali definivano le proprie composizioni come *acusmatiche*) rivelando come alcune posizioni teoriche nella sostanza si riallaccino a presupposti di matrice empirista intorno al problema della fonte, posizioni che andrebbero quantomeno affrontate poiché è evidente che la nozione di *schizofonia* riproponga il problema del rapporto causale tra suono e fonte.

Steven Feld, di contro, fa dello strumento della ripresa uno dei punti di forza e originalità del proprio lavoro. Egli realizza un sistema di documentazione sonora che prevede l’utilizzo di due microfoni omnidirezionali DSM (*Dimensional Stereo / Surround Microphones*⁶) da indossare sulla testa all’altezza delle orecchie. La gamma delle dinamiche è elevata, ma l’effetto che si ottiene non è quello di un’imitazione quanto più possibile vicina alle esperienze psico-acustiche, non vi è ricerca di una qualche forma di ipotetico realismo dell’ascolto, piuttosto si tratta di un sistema che sceglie un modo particolare di raccontare. Innanzitutto favorisce la resa d’insieme piuttosto che il focus su singoli elementi specifici, tendendo a non evidenziare la dicotomia acustica di un oggetto-figura che si staglia

5 «Due nuove tecniche vennero introdotte: la conservazione e l’accumulazione del suono, e la dissociazione dei suoni dal loro contesto originale, che io definisco schizofonia. I benefici legati alla trasmissione elettroacustica e alla riproduzione del suono sono stati più volte sottolineati, senza che questo possa mascherare il fatto che la progettazione del primo impianto hi-fi coincise esattamente con il momento in cui il paesaggio sonoro mondiale scivolava in una condizione permanente di “bassa fedeltà”» R. M. Schafer, *Il paesaggio sonoro*, tr. it. N. Ala, Ricordi-Lim, Lucca 1985, p. 129.

6 Rimando al collegamento con la casa produttrice: <http://www.sonicstudios.com>. Per approfondire alcuni elementi critici, confronta con un’interpretazione della tecnica usata, per certi versi simile, ma sotto una prospettiva più marcatamente antropologica e che per “fenomenologia” intende alcuni punti del pensiero di Merleau-Ponty, L. Ferrarini, “Registare con il corpo: dalla riflessione fenomenologica alle metodologie audio-visuali di Jean Rouch e Steven Feld,” in *Molimo. Quaderni di Antropologia Culturale ed Etnomusicologia*, 4/2008, CUEM, pp.125-155.

da uno sfondo secondo il modello figura-sfondo, bensì mostrandone le sfumature. «Questi microfoni sono in grado di captare l'immagine sonora circostante in maniera assai più ricca rispetto a quella di una convenzionale registrazione stereofonica, offrendo all'ascolto fenomeni come l'altezza o la profondità dei suoni o la relazione tra il centro e la periferia»⁷. Prende forma una situazione complessa in cui i suoni enfatizzano la profondità dello spazio non come un semplice sistema di posizioni, ma creando luoghi in cui sentimento e strutture dell'affettività sono coinvolte.

Sembra quasi che Feld abbia esteso all'ascolto in generale alcuni insegnamenti del popolo Kaluli a proposito di come si ascolta la foresta, modi a partire dai quali hanno elaborato una categoria usata per produrre musica e giudicarla, essa pare conosciuta a partire da un'esperienza che problematizza la questione della referenzialità con la fonte, "che suona sollevato al di sopra": «The rainforest is a tuning fork, providing well-known signals that index, mark and coordinate space, time and seasons»⁸.

Non bisogna lasciarsi ingannare dal termine "diapason" perché Feld non sta veramente indicando un riferimento acustico di intonazione, sarebbe più corretto sostenere che vi sia una "riverberazione": la foresta è un luogo di riflesso emotivo-sentimentale⁹ dove le strutture immaginative sulla collocazione spaziale danno forma

7 S. Feld, "Note sulla documentazione sonora", in *Santi, animale e suoni. Feste dei campanacci a Tricarico e San Mauro Forte*, a cura di N. Scaldaferrì, Nota cd book, Udine 2005, p. 61. Questo testo concerne lo studio e la documentazione sonora di Feld su due feste italiane in Basilicata. Nel secondo volume di *The Times of Bells*, la quinta traccia riguarda proprio la festa di Tricarico. Il volume sulle feste lucane ha il valore di contenere una serie di saggi critici di cui uno dello stesso Feld che aiutano a fare luce su una ricerca riguardo la quale l'antropologo ha elaborato scarso materiale critico, spunti contenuti nei libretti dei CD.

8 S. Feld, *Aesthetics as iconicity of style, or 'lift-up-over sounding': getting into the Kaluli groove*, op. cit. p. 87.

9 Cfr.: «'Lift-up-over sounding' flows when it enters and stays with you, residing in memory and consciousness in ways it once did not. Engagement - "getting into the groove" - is the sensing of *hego*, 'underneath' and *sa*, 'inside' of sound patterns that 'lift-up-over', and, interpreting their *mama*, 'reflection' or 'shadow' by feeling their associational force and possibilities. Notice here that 'reflection' is not a strictly or even primarily visual notion, like that of a "mirror image." Rather, the sense is more like a "reverberation", a projected image or shadowed essence that is sensately internalized as a vibration, an idea and a feeling». Ivi, p. 89.

a una complessa categoria dell'ascolto.

«There also may be a synaesthetic factor here, interrelating, in a sensually involuntary and culturally conventional manner, features of sound, texture, space and motion. In the tropical rainforest height and depth of sound are easily confused. Lack of visual depth cues couple with the ambiguities of different vegetation densities and everpresent sounds (like water hiss) to make depth often sensed as height moving outward, dissipating as it moves. 'Lift-up-over sounding' seems to code that ambiguous sensation of upward as outward. [...] Kaluli laughed hysterically the first times they saw me look up to hear a sound that was deep, whether high or low to the ground»¹⁰.

I Kaluli conoscono le regole del gioco dell'ascolto della foresta pluviale, chi non le conosce è invece portato a ingannarsi sul legame tra fenomeno sonoro e fonte. Interessante è come facciano del meccanismo dell'immaginazione (non è, infatti, un mero fatto percettivo, ma un modo di interpretare un segnale) che legge un suono nella profondità dello spazio come posto in alto una categoria estetica che racconta di come viene sentito e vissuto lo spazio, l'ambiente sonoro e, di conseguenza, quali siano le regole del fare musica. La foresta, inoltre, non è un mero luogo di segnali perché è un luogo mistico e ascoltarla significa per questo popolo evocare profondi sentimenti di nostalgia legati alle voci degli uccelli come manifestazioni degli spiriti dei loro morti.

In generale bisogna indicare la possibilità di far traslare alcune considerazioni di ordine teorico sviluppate attraverso una ricerca locale, come quella intrapresa dall'antropologo su una cultura specifica che ha vissuto isolata per molto tempo, verso un piano più universale riguardante la messa in mostra del *come ascoltiamo*. Nonostante in Feld sia presente una cauta inclinazione al relativismo culturale di forme specifiche, la ricerca sulle campane si può inscrivere in un analogo ordine di relazioni tra suono, spazio e sentimento, il piano delle ricerche delle categorie può essere reso

¹⁰ Ivi, pp. 87-88.

esplicito nella sua affinità: “Non è poi così diverso in molti posti in Europa, dove le campane - degli animali, dei campanili, del Carnevale - abitano l’ascoltatore al senso dello spazio e producono la coscienza dello spazio e del tempo”. Il canto degli uccelli *kaluli* crea una sorta di precedente che ispira l’indagine di *The Time of Bells*: «Bells stand to European time as birds to rainforest time»¹¹. Più che proiettando il tema del tempo delle campane sul precedente lavoro nella comunità *kaluli*, la relazione credo sia da intendere prima di tutto su di un piano generale in cui questi “oggetti sonori” investono funzioni simboliche salienti nelle rispettive comunità.

Prima di spendere qualche parola intorno a qualche aspetto più analitico non posso fare a meno di notare che la questione del *paesaggio sonoro*, così come Feld ce la presenta, non possa non richiamare la categoria di *atmosfera*. Un rimando riscontrabile nel particolare interesse che l’antropologo sembra nutrire per la spazialità dei suoni come luogo affettivo e sentimentale. Feld non può riferirvisi in quanto chiave di lettura della propria indagine, ha di mira un altro tipo di ricerca; inoltre sarebbe complicato leggere il suo lavoro alla luce di tali teorizzazioni, si tratta di una nozione di grande interesse e spessore ma con la tendenza a sfuggire dai propri limiti. Credo sia corretto comunque menzionarla in quanto vi è un’evidente continuità di problemi e relazioni con la categoria di *paesaggio sonoro* ridiscutendo aspetti e punti di partenza delle teorie delle *atmosfera* quali la relazione con il corpo attraverso il quale un suono modifica un ambiente plasmando in molteplici modi la posizione emotiva del soggetto percipiente, ma forse con meno pretese sul piano ontologico. Un’evidente differenza di un discorso sul *paesaggio sonoro* così condotto sta nel modo di intendere il tema del *corpo sonoro*; ci si focalizza innanzitutto sugli oggetti risuonatori e non sul soggetto corporeo che fa esperienza del suono.

Tornando a Feld, è l’uso espressivo che egli fa del proprio materiale a spingere in direzione di una lettura in senso fenomenologico del suo lavoro. Il modo in cui egli interroga il suono enfatizzan-

11 S. Feld, *Time of Bells*, Vol. I, VoxLox 2004.

do con la ripresa microfonica la profondità dello spazio e creando una vera e propria drammaturgia grazie ad un *editing* molto curato¹², sottolinea come l'oggetto sonoro occupi un ambiente non come figura interessante che si staglia da uno sfondo funzionale all'emergenza, ma come i suoni si articolino in relazioni di fusione o distinzione, sfumando parzialmente. Tale idea rispetto a quella di sfondo è più spessa e meno schematica. Feld indirizza così l'ascolto: campane e campanacci occupano lo spazio ambientale permeandolo e marcandolo con i propri caratteri, in primo luogo timbrici, su di essi si instaurano varie forme di valorizzazione affettiva che l'antropologo americano rende, ad esempio, seguendo le figure in modo affettivo. Un evento accade (il suono di una campana) e coglie la nostra attenzione, lo seguiamo ed esso si focalizza mostrando i propri particolari per progressioni. Tale idea viene resa grazie alla cura che l'antropologo riserva alla profondità dello spazio. Esso è sia *hi-fi* sia *low-fi* poiché i suoni sono figure a tratti nitide a tratti confuse, mascherate da altre nella complessità e stratificazione dello spazio sonoro. La ripresa favorisce più l'insieme d'ambiente che i singoli eventi, evidenziando la complessa rete di interazioni tra suoni distinti ed enfatizzandone le continuità.

Schafer, invece, considera la funzione dei microfoni in maniera un po' superficiale attribuendo loro la sola capacità di cogliere i particolari: «Il funzionamento di un microfono è invece diverso [rispetto alla fotografia]. Registra dei dettagli. Ci fornisce un'immagine estremamente ravvicinata, un primo piano, ma nulla di paragonabile a una fotografia aerea»¹³. Non solo la ricerca di Feld smentisce quest'asserzione così perentoria, ma tale affermazione è parziale anche in linea generale: nella prassi è largamente diffuso l'uso di microfoni aventi caratteristiche tecniche mirate a ottenere riprese panoramiche e ambientali.

Alla radice sembra esserci proprio l'insufficienza della categoria "*hi-fi*" legata al modello di figura e sfondo e la propensione per i

12 Cfr. S. Feld, "Note sulla documentazione sonora", in *Santi, animali e suoni. Feste dei campanacci a Tricarico e San Mauro Forte*, op. cit. p., 62.

13 R. M. Schafer, *Il paesaggio sonoro*, op. cit., p. 19.

suoni discreti. Il modo in cui Schafer tratta i suoni delle campane è esemplificativo dell'idea di *segnale referenziale*. Se dovessimo schematizzare la sua posizione potremmo sostenere che i segnali sono figure, mentre lo sfondo è composto da *toniche* del paesaggio, una rete di suoni con valore e significato archetipo che, operando in maniera inconscia, influenza il comportamento e lo stile di vita di una società.

Ancora più sfuggente sembra la sua definizione di *impronta sonora* la quale può essere rappresentata da «un suono comunitario che possieda caratteristiche di unicità oppure qualità tali da farle attribuire, da parte di una determinata comunità, valore e considerazione particolari. Una volta identificata, un'impronta sonora deve venire protetta, perché la sua esistenza conferisce carattere di unicità alla vita di comunità»¹⁴. È presente un fattore di unicità connesso a quello di relatività sociologica rispetto ad una specifica comunità. Assieme ai segnali l'impronta sonora riveste la funzione di figura e sembra rappresentare la "verità sonora" di un dato ambiente sociale, da preservare prima di scomparire inghiottita dai rumori del "progresso".

Le campane, secondo Schafer, sono un semplice segnale la cui semiotica è riconducibile a un codice. Indica due funzioni piuttosto ovvie: contrassegno acustico della comunità cristiana e indicatore-misuratore del tempo.

Le descrizioni del teorico canadese sono spesso più ricche delle nozioni alle quali si riferiscono: «A una certa distanza, però, la campana possiede un forte potere evocativo e il rumore stridente del battaglia lascia il posto a un fraseggio legato, modulato dinamicamente dall'acqua e dalle correnti d'aria [...]. Quello delle campane è un completamento delle colline che sfumano nella lontananza, avvolte in una bruma grigio-azzurra»¹⁵.

Emergono tratti salienti del pensiero schafariano quali la lettura di eventi sonori del paesaggio attraverso il linguaggio della

¹⁴ Ivi, p. 22.

¹⁵ Ivi, p. 83.

scrittura musicale occidentale e il modello di “concerto”. Acquisisce maggior senso il riferimento al suono “rumoroso” delle campane da vicino, mentre pare essere la *distanza* a modularlo in senso musicale. Schafer propone una descrizione in cui mostra una sorta di spazializzazione emotivo-sentimentale tramite un suono che sfuma e si fonde con il paesaggio. La modalità in cui i suoni si relazionano tra loro e nell’ambiente comincia a porre l’attenzione sul carattere di continuità del suono in senso diffusivo in contrapposizione alla discretezza che un segnale dovrebbe avere.

La posizione del teorico sembra leggibile, per certi versi, in termini di *valore sentimentale, poetico e musicale* dei suoni della distanza e *valore espressivo* dei suoni quando li sentiamo da vicino, cioè nel momento in cui la loro presenza materiale si dà in maniera preponderante attraverso la componente timbrica. Come si può evincere dalla citazione poetica di Robert Louis Stevenson: «Spesso nella voce delle campane c’è una nota minacciosa, qualcosa di assordante e metallico, cosicché penso che gli uomini sentano più paura che gioia nel sentirle»¹⁶, a Schafer non è estranea una certa drammaturgia del timbro, per quanto piuttosto inconsapevole,

Si presenta il tema dell’espressività insieme alla complessa rete di interazioni tra aspetti passivi e attivi dell’ascolto e della valorizzazione immaginativa dei materiali sonori, per quanto il modello schafferiano si proponga con un’istanza quasi totalmente passiva e il ruolo dell’attività sia relegato alla produzione psicologica di inferenze più o meno private. In quest’ottica i simboli non possono essere prodotti, vanno solo colti in quanto archetipi già dati, qualificati allo stesso tempo come ineffabili.

«La campana definisce la comunità in senso estremamente concreto, poiché la parrocchia è lo spazio acustico delimitato e circoscritto dalla portata del suono della campana»¹⁷: questa descrizione in termini di suono come *segno* marcatore¹⁸ di uno spazio è già qual-

16 *Ibidem*.

17 Ivi, p. 82.

18 Indico un’altra descrizione di Schafer che si accorderebbe meglio al senso di uno *spazio sonoro* della ricerca antropologica di Feld rilevando l’ulteriore proble-

cosa d'ulteriore rispetto al segnale della categoria figura-sfondo.

Il lavoro di Feld arricchisce questi temi in una direzione diversamente simbolica: il segnale sonoro, quando è tale, si carica di funzioni sviluppate in una pratica originale che ne elabora e sfrutta le tensioni e possibilità estetiche dandone un'interpretazione creativa e descrittiva allo stesso tempo.

§2. *The Time of Bells* di Feld. Descrizioni specifiche

La marcatura sonora di un ambiente, così come Feld ce la presenta, fa leva su alcune qualità espressive della regione timbrica del suono e ci mostra diversi modi in cui esso si diffonde nello spazio. Le sue registrazioni fanno emergere l'incontro tra tali aspetti, strutture passive del suono e istanze *motivazionali* dell'*affezione* rendendo gli atti percettivo-immaginativi attraverso i quali emergono alcuni suoni salienti, mostrando, infine, il coinvolgimento emotivo vissuto nella dimensione dello spazio sonoro.

Feld si occupa di forme di ritualizzazione dello spazio connesse a sonorizzazioni ambientali, la sua ricerca è inserita in un contesto che implica aspetti di ritualizzazione stratificata come, ad esempio, il rapporto tra uomo e sfruttamento delle risorse degli animali (l'uccisione dei maiali durante Sant'Antonio come nella festa di San Mauro Forte o l'applicazione di sonagli sul collo di bovini come nel *Campanaccio*). Tali aspetti sintetizzandosi creano quei complessi fenomeni di ordine simbolico che sono le feste popolari. Si potrebbe intraprendere, ad esempio, un discorso interessante intorno al tema dell'apotropaicità della festa di San Mauro Forte e della funzione purificatrice del suono rispetto alla macellazione dei maiali concernente il rapporto tra uomo, sfruttamento animale e la figura di Sant'Antonio. Si andrebbe nel merito dei contenuti di significato possibile delle feste e dei rituali: è compito di un metodo antropo-

matica del nesso tra valore apotropaico e suono: «La campana produce un *suono centripeto*: attira verso di sé la comunità, e nello stesso tempo stabilisce un legame tra uomo e Dio. Talvolta, nel passato, ha anche avuto un carattere *centrifugo*, quando veniva usata per cacciare gli spiriti maligni». Corsivi miei. R. M. Schafer, *Il paesaggio sonoro*, op. cit., p. 82.

logico leggere e interpretare tali fenomeni, qui invece si tratta di osservare come l'occupazione e l'espansione del suono nello spazio sia un ulteriore elemento costitutivo di tali ritualizzazioni.

Dall'ascolto di *The Time of Bells* si può cogliere una distanza dalla resa di una dicotomia acustica tra figura e sfondo benché la definizione degli eventi sonori sia a tutti gli effetti nitida e definita rispetto all'ambiente in cui accadono. Il paesaggio è sia *hi-fi* sia *low-fi* perché le interazioni delle campane con il territorio ci raccontano di come il suono tenda a diffondersi nell'ambiente, a occupare lo spazio permeandolo senza fratture, in sostanziale continuità. I paesaggi sonori possono essere all'insegna di una certa opacità sonora, la gamma dei rumori fa parte delle esperienze d'ascolto possibile e non deve essere giudicata come conseguenza di una "snaturalizzazione dell'ascolto" frutto dell'avanzare del mondo industriale o tecnologico.

Feld, al contrario di Schafer e nonostante continui a riferirsi alle teorizzazioni del canadese, non cerca di cogliere i suoni "originari" di un paesaggio. Egli ha un gusto particolare nell'inserire all'interno del montaggio alcune riprese che vanno a documentare per esempio l'allestimento del palco o una *band* durante la prova del suono. Aspetti che non hanno a spartire con un'idealizzazione della festa popolare o il tentativo di ricostruzione di un presunto e unico senso di tali ritualizzazioni. Scegliere di non tagliare e anzi di enfatizzare situazioni sonore accidentali nega una gerarchizzazione in termini di suoni necessari e accidentali: fanno tutti parte di un'esperienza sonora globale, possibile e *condivisibile*. Non credo si possa trattare di una vera e propria istanza di realismo da parte di Feld, ma di una scelta narrativa: il paesaggio sonoro non è un'esperienza astratta, è un luogo dell'affettività stratificato dove non è il senso di una gerarchia tra suoni a far emergere alcuni piuttosto di altri, sono istanze dell'attenzione e regole dell'affezione a motivare soluzioni espressive. Non una presa di posizione a-prioristica che giudica alcuni suoni più importanti e degni di essere messi in rilievo rispetto ad altri perché considerati qualitativamente più

“originali e rappresentativi” come in Schafer, bensì una resa in termini espressivi di modalità affettivo-sentimentali, attive e passive, attraverso cui si dà un mondo di suoni.

La scelta di focalizzare lo studio sul suono delle campane implica certamente la presa in esame di forme rituali e simboliche salienti culturalmente connotate, ma sostenere che esse siano oggetti simbolici di per sé non è sufficiente. Le campane sono sicuramente oggetti evocativi e l'indagine documentaria di Feld sembra voler fare un passo ulteriore esprimendo come sia l'ascolto stesso a richiamare strutture sintetiche-simboliche complesse. Il gioco apparecchiato da Feld è denso, da un lato la messa in scena di esperienze uditive che prendono in esame forme rituali (come la documentazione delle feste lucane o le riprese delle campane durante l'*Angelus*¹⁹), dall'altra le riprese sonore di ambienti quotidiani e di lavoro (campacci di ovini al pascolo nel paese di Gragnana in Italia²⁰), oppure situazione in cui compaiono integrati entrambi gli aspetti (campanacci di bovini al pascolo e rintocchi di campana in una chiesa di una piccola località francese²¹). Il problema primario non sembrano essere i contenuti rappresentativi, ma l'espressione di uno spazio sonoro; le campane prima ancora di ricoprire una funzione simbolica di per sé suonano in maniera tale da interagire con l'ambiente e inducono a interrogarsi sul modo in cui a nostra volta interagiamo con esso. Il suono fa da base materiale occupando lo spazio con le proprie caratteristiche, timbriche in particolare. Il sentimento, luogo in cui si incontrano il mondo dei suoni e la presenza estetica dell'ascoltatore, diventa base per lo sviluppo di valorizzazioni immaginative ed emotive ulteriori.

Nell'opera di Feld non vi sono suoni indegni, solo scelte narrative che si servono di strumenti di sintesi del suono come mezzi attraverso i quali si fa luce sul modo in cui ascoltiamo.

«Non è stato fatto alcun tentativo di rimuovere i suoni

19 S. Feld, *The Time of Bells*, op. cit., vol. I, traccia 5.

20 Ivi, traccia 1.

21 Ivi, traccia 6.

moderni o le innovazioni presenti nel paesaggio sonoro delle feste: compaiono infatti rumori delle macchine, gli impianti di amplificazione, la musica registrata, il gruppo medievaleggiante di tamburi e sbandieratori, il gruppo dei Tarantolati di Tricarico che si esibiva sul palco di San Mauro Forte durante il *Campanaccio*. Si tratta evidentemente di aggiunte recenti o estemporanee, ma anche questi suoni si percepiscono in rapporto di interazione con i suoni più tradizionali dei campanacci e degli strumenti musicali»²².

Feld non si preoccupa del fatto che queste sonorizzazioni possano contribuire in maniera minore a esprimere un senso della festività riposto in archetipi più o meno opachi, come sembra invece consono alla prospettiva di Schafer. Nel caso specifico di *The Time of Bells* le forme più o meno esplicite di ritualizzazione del suono delle campane sono sempre integrate a suoni di vita quotidiana, dalle voci di chi alleva gli animali al rumore delle automobili nelle città.

Le riprese sonore dell'antropologo sembrano far dipendere la narrazione di una drammatizzazione dello spazio affettivo anche dal fattore temporale, è lo spazio sonoro a essere vissuto in modo da dipendere anche dal decorso temporale. Ritengo più interessante come in Feld le impressioni affettive dello spazio si modificino nel tempo e come esso agisca da parametro dell'affettività piuttosto che approfondire l'idea di scansione della vita umana. Questo secondo modo di considerare il tempo è presente a tutti gli effetti nella *poetica sonora* di *The Time of Bells* e rappresenta uno degli aspetti di indubbio fascino. L'ascoltatore, specialmente se "audiofilo", viene avvolto e coinvolto da queste bellissime produzioni sonore e può lasciarsi facilmente ispirare a meditazioni intorno al tema del trascorrere del tempo o circa la scansione della vita quotidiana in contesti ancora rurali. Questo intento poetico non deve però distrarre dal modo peculiare in cui Feld agisce sui parametri spazio-temporali in relazione alla *pasta* del suoni. Sulla base delle durate un'*impronta timbrica* si diffonde nell'ambiente assumendo

22 S. Feld, "Note sulla documentazione sonora", in *Santi, animale e suoni. Feste dei campanacci a Tricarico e San Mauro Forte*, op. cit., p. 63.

alcune varianti: se la durata è maggiore si avrà una certa occupazione dello spazio, un decadimento del suono più lento che sfumerà nell'ambiente dal forte al piano, se le durate sono brevi e i rintocchi si sovrappongono si andrà verso un ispessimento della massa sonora, come nella festa del *Campanaccio*.

Un esempio di come si comportano le campane con una durata più lunga è rappresentato dalla seconda traccia del primo volume di *The Time of Bells* dove possiamo sentire distintamente il rintocco di campane in una chiesa di paese finlandese (Nauvo). L'ascoltatore si avvicina ad esse esprimendo emotivamente la propria presenza nello spazio: ci gira intorno e ne sente la massa timbrica da varie angolature, contemporaneamente si possono ascoltare e vivere i suoni della natura circostante, i passi e la presenza di rumori del corpo umano; il percorso ci porta dentro l'edificio sacro e il missaggio fa interrompere (al minuto primo e cinquantasette secondi) la presenza sonora delle campane che stavano già sfumando al di fuori, nello stesso momento attacca la musica di un organo all'interno della chiesa, una scelta narrativa eseguita attraverso il montaggio.

Partendo da un'esperienza del suono e dello spazio vissuta in modo emotivo e sentimentale Feld giunge a liberarsi di alcuni preconcetti che ne appesantiscono la teoria e la pratica di ricerca. I suoi studi appaiono come un approfondimento della nozione di *paesaggio sonoro* attraverso forme peculiari di simbolizzazione: il senso antropologico delle feste e dei rituali intorno alle campane deve essere compreso a partire da una partecipazione a un evento che è esperienza della profondità dello spazio entro cui i suoni si muovono e che essi stessi contribuiscono ad elaborare in un rapporto di reciproca e dinamica strutturazione.

A questo punto siamo chiamati a rendere conto dei molti suggerimenti fatti finora (l'idea di *impronta sonora* e della diffusione ambientale del suono, l'apporto del timbro e delle dimensioni del sentimento e dell'affettività, etc.) restituendo qualche riferimento che, discostandosi dall'impianto schafferiano, possa ambire in qualche modo a far da base a questa proliferazione di idee, talvolta cen-

trifughe e dispersive, intorno al tema del *paesaggio sonoro*.

Avevamo osservato come Feld si curi fino a un certo punto del problema teorico riguardante l'uscita da una dimensione privata delle esperienze sonore connotate a livello sentimentale ed emotivo. È significativo come nell'articolo *Aesthetics as iconicity of style* egli abbia trovato un riscontro della categoria "che suona sollevato al di sopra" nel brano *Nefertiti*²³ di Miles Davis da parte di alcuni membri della comunità *kaluli*. Ne fa una bella analisi, ma ciò che colpisce è il tentativo di suggerire sulla base dell'osservazione un esempio del valore extraculturale e intersoggettivamente confrontabile dei modi dell'ascolto attraverso il riconoscimento di uno *stile* di composizione musicale. Tale apertura della teoria *kaluli* ci indirizza anche nella ricerca sulle campane: il piano affettivo dove si gioca l'esperienza del paesaggio non è un sentire privato o una derivazione esclusivamente culturale, ma rappresenta un modo condiviso di ascoltare i suoni del mondo.

Feld sostiene una messa in mostra di strutture estetico-simboliche che da un lato esibiscono il modo in cui ascoltiamo ricostruendone le strutture e i rapporti, come se ci stesse dicendo "adesso ti faccio sentire come ascolti", dall'altro lato radica tali modi nel darsi del suono in maniera diffusiva, mettendone in risalto il carattere in primo luogo timbrico ed evidenziando come sia questo secondo aspetto il punto di partenza effettivo che consente di proseguire sul piano dell'elaborazione teorica.

Sono questioni pregnanti, perciò desidero almeno provare a suggerire un approfondimento andando a toccare il pensiero di filosofi del calibro di Husserl ed Hegel intorno a questi temi, compiendo una sorta di percorso a ritroso dal punto di vista concettuale con l'obiettivo di restituire sostanza e solidità a una pratica di ricerca notevole. Continuando a inseguire il *leitmotiv* delle campane metterò in rilievo come in questi due grandi pensatori che tanto hanno insistito sull'idea di musica come arte del Tempo (Feld d'altronde

²³ Cfr. S. Feld, *Aesthetics as iconicity of style, or 'lift-up-over sounding': getting into the Kaluli groove*, op. cit., pp. 99-101.

comporre *The Time of Bells*) possa emergere un differente discorso sul suono intorno ai temi di spazio, materia, sentimento,

II. Husserl ed Hegel

§1. Suono, spazio e materia in Husserl. Analogia con il calore

Al fine di dare una differente prospettiva di approfondimento teorico alla ricerca di Feld ripercorro alcuni spunti provenienti da appunti più o meno noti di Husserl riguardanti una proto-teoria della relazione tra suono, spazio e materia²⁴. Qui il suono è spaziale in senso improprio: lo spazio è una qualità extra-essenziale e non vi può essere propriamente un campo acustico in quanto privo di un sistema di localizzazioni. È noto, invece, come al suono sia essenziale la forma della successione temporale. Il riferimento al parametro spaziale rappresenta una novità rispetto al posto solitamente occupato dal suono nella filosofia husserliana e per coglierne il senso bisogna distinguere il problema dell'*irraggiamento* da quello della localizzazione di un suono. Benché vi sia in Husserl un'in-

24 Mi riferisco come fonte ai frammenti contenuti nell'importante e discusso articolo di R. Casati, "Considerazioni critiche sulla filosofia del suono di Husserl", in *Rivista di storia della filosofia* XLIV, 4/1989, pp. 725-743 o <http://users.unimi.it/~gpiana/dm3/dm3suorc.htm>. L'altra fonte è rappresentata da alcuni riferimenti contenuti in V. Costa, *L'estetica trascendentale e fenomenologica. Sensibilità e razionalità nella filosofia di Edmund Husserl*, op. cit., pp. 130-131. Costa pur ripercorrendo sinteticamente alcuni passaggi fondamentali circa il rapporto tra suono, spazio e materia, non si è potuto soffermare su alcuni punti che qui interessano in maniera più mirata. Riporto la sua sintesi: «ogni corpo, e più precisamente ogni schema sensibile della piena corporeità, è una corporeità spaziale (una forma spaziale) 'sulla quale' o 'nella quale' si estendono le qualità sensibili.» Le altre determinazioni, per esempio quelle acustiche "nella percezione, vengono riferite all'oggetto; secondo il loro senso gli appartengono, ma non riempiono l'oggetto stesso in senso primario e autentico, non riempiono il suo spazio". Il suono di violino viene per esempio non soltanto udito, ma appreso come suono di violino, per cui esso è una determinazione che spetta a quest'ultimo. [...] "Al suono non attribuiamo soltanto un punto di irradiazione nello spazio, e quindi una corrispondente localizzazione, in quanto 'parte' dal violino, ma anche un tragitto nello spazio e un riempimento dello spazio" a ciò non significa che il suono riempia effettivamente lo spazio: "È solo metaforicamente che si parla di espansione del suono nello spazio e di un riempimento dello spazio da parte di un suono"».

decisione reale tra l'idea che un suono occupi uno spazio o che sia localizzato in esso, penso valga la pena vagliare le possibilità insite nella prima ipotesi poiché la seconda appiattisce il rapporto con la fonte in una corrispondenza totale tra oggetto sonoro localizzabile (o sorgente sonora) e suono.

Il margine che dà Husserl per poter parlare di localizzazioni riguardo al suono può avere valore in questo contesto solo se integriamo il piano percettivo con una relazione metaforica. Il filosofo sceglie un modo particolare di rendere l'idea di espansione di un suono nello spazio: il parallelo tra suono e calore sembra riuscire a tenere insieme la relazione con la cosa e l'idea che tale relazione materiale si espliciti attraverso un *fenomeno* sensibile, trasformando il rimando alla cosa su di un piano che intrattiene con lo spazio un'inerenza specifica.

«Inoltre, caldo e freddo, come qualità che ricoprono in modo bipartito i corpi, qualità irraggianti, qualità distanti non visive, il risuonare, il calore irraggiante; che promanano dal corpo e si propagano o si spandono nello spazio vuoto con forze differenti. Il suono, al modo in cui esso è sul corpo, promanante da esso e da un suo luogo; l'orecchio per così dire esplora lo spazio e coglie nel luogo in questione i suoni che sono lì presenti, e di contro coglie il suono (con l'appercezione) come esso è nella cosa. [Nel caso di C]orpi completamente risuonanti, vi è risuonare in ogni luogo del corpo e da ogni luogo fuoriesce nello spazio un raggio sonoro»²⁵.

«Avvicino un poco la mia mano ad un corpo, ed esso irraggia calore; avvicino il mio orecchio al corpo (o mi avvicino

25 «Ferner, Wärme und Kälte, als zweiteilig Körper bedeckende Qualitäten; strahlende Qualitäten; nicht-visuelle Fernqualitäten, das Tönen, die strahlende Wärme; von Körper ausgehend und im leeren Raum allseitig verbreitet bzw. sich ausbreitend in verschiedenen Stärken. Der Ton, wie er am Körper ist, von ihm oder von einer Stelle desselben ausgehend; das Ohr tastet gleichsam den Raum ab und erfasst an den betreffenden Raumstellen vorhandene Töne, andererseits fasst es (durch Apperzeption) auf den Ton wie er im Ding ist. Ganz und gar tönende Körper, an jeder Stelle des Körpers tönt es und von jeder läuft ein Tonstrahl in den Raum hinaus (D 13 XV, 39)». R. Casati, "Considerazioni critiche sulla filosofia del suono di Husserl", op. cit., p. 730.

con tutto il corpo alla cosa), ed esso irraggia il suono... un rumore. Questo ne fuoriesce»²⁶.

Nel trattare il rapporto tra suono e fonte Husserl sembra sostenere l'irraggiamento del suono dalla cosa, un irradiazione che tende a raggiungerci. Vi è una sfumatura che approfondisce l'idea secondo la quale il suono si muove dalla cosa verso di noi andando a occupare lo spazio, transitando in esso per tutto il tempo della propria durata nello stesso modo in cui si comporta il calore. Accade che il suono acquisti spessore materiale, si avvicini alle regioni del corpo nelle sue determinazioni tattili attraverso la valorizzazione immaginativa delle sensazioni uditive: mi sembra di sentire un suono così come sento il calore di un corpo, mi sembra di poterlo toccare a distanza perché esso ha occupato il luogo tra la cosa e i miei sensi. Questo tipo di inferenze non sono espressione di un latente soggettivismo, ma vanno a cogliere e valorizzare ciò che viene suggerito a livello di caratteristiche strutturali del suono; esso si dà come diffusione e irraggiamento dalla cosa ed è per questo che possiamo dire di sentirci avvolti da esso così come accade con i fenomeni termici.

Non vi è una semplice ricezione di dati di sensazione (sento caldo o sento un suono), i sensi sono il primo grado di un processo che prosegue cogliendo proprietà e caratteristiche che si danno nella cosa, le quali vengono attivamente valorizzate ed espresse attraverso le modalità della cosa materiale e sensibile.

A differenza del rapporto tra cosa e colore, il suono non la riempie, ma proviene e si riferisce al suo oggetto per il suo senso. È la fonte che si affaccia nel suo legame specifico con il suono, Husserl non si limita ad appiattirlo interamente su di essa, ma fa proliferare la relazione; l'eventuale localizzazione di un suono è da rimandarsi al sistema di posizioni della fonte, essa è il punto dell'irradiazione sonora a cui sembra legittimo riferirsi come all'origine di una multi-

26 «Ich bringe meine Hand etwa einem Körper nahe, und er strahlt Wärme aus; ich bringe mein Ohr dem Körper nahe (oder näher mich überhaupt leiblich dem Körper), und er strahlt den Ton... einen Tönen, ein Geräusch aus. Das geht von ihm aus (D 13 XXIII, 31)». *Ibidem*.

tudine di raggi-vettore i quali partendo dalla cosa, metaforicamente, compiono un tragitto riempiendo ed espandendosi nello spazio. Il suono viene colto come una qualità, il suo statuto ontologico si orienta verso regioni rarefatte e metafisiche del fenomeno, un regno dell'astratto che tende a sfuggire la cosa, eppure proprio il suo essere una qualità fa dipendere dall'oggetto la sua stessa determinazione.

Il suono parla della cosa, può raccontare di alcune caratteristiche materiali che ineriscono alla sua fonte ed esprimere la cosa diventa parte delle sue possibilità. È forse questo il senso meno banale che viene suggerito dal seguente riferimento: «il suono di violino viene per esempio non soltanto udito, ma appreso come suono di violino»²⁷.

Husserl non può che sminuire la propria descrizione in quanto metaforica perché si muove su un piano strettamente percettivo, come quando sostiene che «“un suono può essere più o meno ‘acuto’ o ‘rotondo’” ma si tratta di mere analogie»²⁸. Eppure in questo modo dice moltissimo: per rendere conto descrittivamente del fenomeno sonoro, è come se a un certo punto non gli bastasse più il solo piano percettivo e dovesse accennare a un piano di idee che ha a che vedere con la valorizzazione immaginativa di impressioni sensibili, la dimensione del “come se”, idee che altrimenti non potrebbero essere descritte. Egli allude al fatto che nel sentire un suono abbiamo come la sensazione che esso si espanda nello spazio e lo vada a occupare. Il suono *appare* in un modo tale da suscitare inferenze di questo tipo anche se ciò non avviene propriamente per una ragione di derivazione deduttiva dal “concetto di suono”.

Tale modo di considerare l'origine del suono dalla cosa consente di sviluppare un rapporto simbolico orientato: il fenomeno sonoro va ad *esprimere* gli attributi della cosa dalla quale proviene, ci

²⁷ Ivi, p. 130.

²⁸ Ivi, p. 135. Viene tradotto e riportato parte del contenuto di un manoscritto: «Ein Ton kann mehr oder minder ‘spitz’ or rund sein, da mörgen entfernte Analogien kontinuierlicher Wandlungen und Übergänge vorliegen; aber das sind eben Analogien, die keineswegs auf Räumlichkeit schliessen lassen (D 7, 35-36)».

racconta come essa è fatta attraverso un ordine di considerazioni immaginative che leggono le caratteristiche sensibili del suono.

Con Feld e Schafer avevamo parlato di un'*impronta sonora* e credo che buona parte di quest'idea sia ben rappresentata dalla componente *timbrica*²⁹ di un suono: come dire che il timbro di un particolare strumento (nel caso più semplice o in casi più complessi la pasta timbrica data dall'interazione di più fonti sonore) esprime le caratteristiche materiali dello strumento dal quale proviene. Ad essere più precisi sembrerebbe essere la stessa idea di *impronta sonora* a proporre in chiave più ampia il tema del timbro liberandolo da una concezione troppo stretta legata al temperamento di uno strumento e comprendendone aspetti legati al rumore.

Sembra facile pensare, e la critica di Casati concorda, che Husserl abbia in mente un'immagine tagliata su quella di alcuni strumenti risuonatori, come quello del *gong*, naturale esempio di queste relazioni.

Non solo il *gong*, ma anche la campana può essere ammessa come un buon esempio di irraggiamento, Piana vi si riferisce esplicitamente facendo leva sulle rappresentazioni di essa: «Il suono *comincia di qui*, dalla cosa, dentro di essa, e poi *si fa avanti* irraggiandosi tutt'intorno. Pensiamo allora alle rappresentazioni infantili del suono di una campana: la campana viene circondata da raggi che promanano da essa, da un punto che sta dentro di essa, e che di qui si diffondono nello spazio intorno»³⁰.

Una facile critica a queste concezioni indica una confusione tra

29 Il timbro non è ovviamente l'unico parametro attraverso il quale il suono esprime la cosa, ma mi pare il più forte: l'altezza di un suono contribuisce sicuramente all'impronta sonora, ma la componente maggiormente esemplare sembra essere la qualità timbrica. Un particolare accordo può esprimere e rendere l'idea di un addensamento materiale o la dinamica del forte può fungere da struttura passiva su quale si innestano valorizzazioni immaginative che giustificano l'impressione dell'incombere di una presenza. Il problema è che si tratta di strutture già parecchio complesse. L'accordo presuppone il problema della fusione tra oggetti sonori di per sé indipendenti (le singole altezze), il movimento del suono nello spazio che l'immaginazione legge come l'avvicinarsi di una presenza può dipendere a sua volta da una moltitudine di fattori tra cui quello timbrico.

30 G. Piana, *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*. Saggio III: Colori e Suoni, Guerini e Associati Editore, Milano 1988, p. 218.

ciò che concerne il suono vero e proprio e ciò che invece deve essere attribuito all'idea di una riverberazione di un suono nell'ambiente. Tale osservazione offre l'occasione per operare altre distinzioni. Questi due differenti oggetti d'indagine (il suono di per sé e il suo riverbero) vanno necessariamente tenuti separati se ci si avvicina al problema da un punto di vista acustico, ma in un'ottica differente si può cogliere la ricchezza derivante dal parziale scivolamento una sull'altra di queste idee husserliane, una rinnovata continuità di senso espressa proprio dall'idea di irraggiamento e dalle immagini sonore rappresentate da gong e campana.

I suoni di *gong* o *campana* possono fungere da buoni esempi anche perché si tratta di strumenti parzialmente intonati, pur essendo legati ad un'altezza il loro timbro è ricco di componenti "rumorose" oltre che di "puri" armonici, offrendone una sintesi. Il suono si irraggia raccontando che la cosa dal quale proviene è metallica, fa sentire la propria solidità come se potessimo *toccarlo a distanza* senza necessariamente instaurare un nesso causale e visivo con la fonte. Potrebbe essere questo il modo in cui "[l'orecchio] di contro coglie il suono (con l'appercezione) come esso è nella cosa", ed è forse per questo che Husserl quando pensa a un suono che si irraggia sembra prendere a modello certi strumenti risonatori come quello del gong che esprime una forte corposità.

Se il suono porta su di sé i tratti materiali della cosa e li racconta attraverso timbri caratteristici, anche la cosa materiale subisce una modificazione di stato. Insieme al filosofo possiamo determinare i tratti della sorgente sonora mettendo in discussione quell'idea di fonte puntuale dalla quale l'irraggiamento del suono dovrebbe dipartire. Il suono sta dentro la cosa a partire dal riempimento del corpo che diventa sonoro e il modo in cui occupa uno spazio è intrinseco al suono stesso: «Il calore come calore del corpo e calore della stanza, la determinazione sonora sul corpo, il corpo risuona ed è riempito dal suono»³¹.

31 «Wärme als Wärme des Körpers und Wärme im Zimmer, Tonbestimmtheit am Körper, der Körper tönt und ist erfüllt von Ton (D 13 XXIII, 30)» R. Casati, Considerazioni critiche sulla filosofia del suono di Husserl, op. cit., p. 731; Cfr.

È degno di nota come in questo passo Husserl stringa l'idea di *corpo sonoro* a quella di calore il quale sembra poter fungere da termine medio grazie al quale attribuire al suono un'occupazione dello spazio. Il punto di svolta è rappresentato dal principio termico con il suo duplice richiamo allo stare dentro a un corpo e dentro a una stanza-ambiente, l'idea che la cosa o fonte non sia un'entità puntuale rispetto al suono e nemmeno vi sia un suono come qualità che *ricopre* esternamente una figura. La fonte non è un punto ma una massa sonora, il suono occupa il luogo della sua estensione e fuoriesce da essa con i caratteri della cosa. A questo punto l'idea di un movimento nello spazio deve essere messa da parte far posto al particolare movimento che attraversa la cosa. Husserl ci sta facendo girare intorno alla determinazione di una nozione spesso abusata a causa dell'indubbio fascino che essa suscita, quella di *corpo sonoro*, il quale assume una piega ancor più interessante sotto un profilo teorico una volta considerate le relazioni con l'ambiente che l'idea di *paesaggio sonoro* suscita.

I caratteri espressi dall'*irraggiamento* e dal calore pongono una distinzione semplice quanto importante facendoci prendere le distanze da uno dei pericoli latenti nell'idea di *corpo sonoro*; l'ambiente non deve essere trattato come se fosse a tutti gli effetti un prolungamento del corpo sonoro, l'immagine del raggio aiuta in questo senso a mantenere un minimo di alterità tra cosa e spazio che consente di non confondere i due piani dentro una stessa nozione di corpo risonante, onnicomprensiva quanto vaga. Il parallelo con la diffusione della temperatura è calzante poiché allontana da una visione troppo concreta e solida del suono nello spazio: il carattere della distanza tra corpo sonoro e corpo del soggetto sensibile li accomuna sotto il segno della distinzione dell'ambiente risuonante come luogo di interazione espressiva dove il suono mantiene comunque la sussistenza rarefatta del calore e non riesce a "solidificare" lo spazio. Attribuire legami con il corpo attraverso il parametro timbrico non significa che il suono debba essere inteso realmente come

G. Piana, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati Editore, Milano 1991, p. 80.

“spesso” altrimenti si fraintenderebbe la categoria di espressione, un piano ricco di valorizzazioni metaforiche che Husserl coglie in quanto tale rifiutando almeno parzialmente e provvisoriamente di attribuirgli rilevanza teoretica.

Husserl non fu certamente il primo a cogliere un valore nella continuità di suono e calore, anche Hegel trovò fertile tale rimando, pur partendo da un quadro concettuale eterogeneo, richiamandosi a strumenti risuonatori e all'immagine di una campana, aiutandoci così ad approfondire l'idea di un movimento interno alla materia sonora.

Parafrasando le parole di Hegel, per la rappresentazione suono e calore sono separati e riesce sorprendente un loro accostamento: «Il riscaldamento dei corpi risuonati, come di quelli percossi, e anche di quelli sfregati l'uno contro l'altro, è il fenomeno del calore che sorge concettualmente dal suono»³². Il riscaldamento si riferisce a due aspetti della pratica musicale che vanno ricondotti al gesto di scuotimento della materia in quanto gesto fondamentale del corpo risuonante, coerentemente con l'idea hegeliana di suono. Il problema comincia a sorgere nel momento in cui si considera che vi è un fattore aggiunto: i modelli di suono qui proposti sono pericolosamente riconducibili a strumenti dell'area percussiva tanto disprezzata dal filosofo, strumenti musicali risuonatori di una corposità ambigua. Il primo esempio è direttamente relato alle percussioni e pure il secondo consente un rimando all'atto dello sfregare come se Hegel riconducesse il suono di un violino all'atto di frizione dell'archetto sulle corde o il suono del pianoforte alla percussione delle sue corde.

Il modello del risuonatore non ci deve far pensare a un diapason in senso strettamente acustico (ci ricordiamo del riferimento di Feld alla foresta pluviale come un diapason nel senso di una riverberazione sonora), ma piuttosto al tremore interno che si manifesta nel gioco di *alternanza* tra elemento materiale e la sua negazione,

³² G. W. F. Hegel, *Enciclopedia delle Scienze Filosofiche. In compendio con le Aggiunte. Vol II: Filosofia della Natura*, a cura di V. Verra, UTET, Torino 2002, p. 230.

un continuo movimento oscillatorio che caratterizza suoni appartenenti all'area percussiva e si esprime attraverso la polarità di materia e rarefazione della stessa. Non a caso l'unico esempio di questo paragrafo è quello di una campana colta nel momento in cui viene percossa: «Per es. una campana viene percossa, si scalda; e questo calore non le è esterno, ma è posto mediante il suo stesso tremolio interno. Non soltanto il musicista si scalda, ma si scaldano anche gli strumenti»³³.

La scelta della campana prende rilevanza se si considerano due fattori: il primo interno alla concezione del suono nella *Filosofia della Natura*, per il secondo dobbiamo guardare all'organologia dell'*Estetica*. Il primo ci racconta come non tutti i materiali abbiano la stessa coesione e il corpo di alcuni sembra più adatto a far allontanare il suono dalle regioni materiali; i materiali metallici (specie se fusi oppure di vetro) hanno una maggiore omogeneità, il suono trova meno resistenza e si può meglio rarefare³⁴. In Hegel sono presenti l'idea di fuga dalla materia relativa a uno strumento sonoro e l'idea di scuotimento di corpo pesante e greve dal quale il suono proviene e al quale il suono ritorna con la sua oscillazione. La percussione di un corpo sonoro è un riferimento d'obbligo e una sorta di modello teorico: «I corpi non emettono ancora suoni a partire da se stessi, ma soltanto se risultano percossi»³⁵ in quanto l'urto esterno e meccanico sollecita quel movimento interno oscillatorio del *tremore* che tende ad allontanarsi dalla sfera del meccanismo pur rimanendone legata.

Il riscaldamento della campana viene colto nel suo legame con la percussione dello strumento, quell'urto che viene da fuori e sollecita il movimento interno mediante il quale si può sviluppare calore.

§2. Impronta sonora e sentimento

Tornando a Husserl, il modo di darsi dell'*impronta sonora* sembra in linea con un'idea di continuità nello spazio ambientale. In

³³ Ivi, pp. 230-231.

³⁴ Cfr. Ivi, p. 221.

³⁵ Ivi, p. 220.

questo modo verrebbe a mancare quel carattere di discretezza per cui una cosa occupa un luogo. Lo spazio in cui si muovono i suoni, l'ambiente, è un corpo sonoro in maniera differente rispetto alla cosa stessa: siamo all'interno di una visione di valorizzazione immaginativo-emotiva dello spazio.

Si consideri il fattore aggiunto ai temi sviluppati nel già ricco binomio suono-calore che comporterebbe un parallelo con il colore. È rilevante che ci si esprima riferendosi a “colori timbrici” e, allo stesso modo, le determinazioni del timbro rimandino ad attributi legati agli aspetti tattili della materia (per es. un timbro “caldo” o “vellutato”). Il passaggio concettuale ulteriore, piuttosto necessario a questo punto del discorso, è rappresentato dal modo in cui i caratteri timbrici del suono si inseriscono nello spazio ambientale. Il colore fa da guida: il suono occuperebbe lo spazio permeandolo e ricoprendolo con le sue qualità, come se il suono irraggiandosi nello spazio potesse “tingere” o “colorare” con le caratteristiche materiali della cosa dalla quale proviene. Questa possibilità è fondata sulla comune appartenenza a un campo costruito dall'innestarsi di sintesi di tipo attivo (immaginative, ma non solo) su caratteristiche strutturali della cosa. L'ambiente vi appartiene in quanto spazio connotato a livello sia immaginativo sia emotivo-sentimentale e si può incontrare con il timbro in quanto qualità sonora che esprime la cosa.

Il risultato del confronto tra modo di occupare lo spazio del binomio “suono-calore” e di “suono-colore” è piuttosto rilevante: l'idea di colore riporta a una concezione di suono come veste sonora che ricopre esternamente un *luogo*, ma, grazie alle considerazioni intorno al calore, è possibile connotare questo spazio come uno spazio vissuto dove si incontrano istanze di tipo emotivo-sentimentale (un *ambiente*). Il calore rende conto della “sostanza” rarefatta con la quale si manifesta il fenomeno sonoro, suscitando una discussione sulle modalità di espressione della cosa. Colore e calore inducono invece a pensare all'espansione e all'occupazione dello spazio da parte di un suono come a un ricoprimento che *permea* l'interno di

un ambiente. Più di un contatto esteriore o di superficie che lascia spazio e suono l'uno *indipendente* dall'altro, si tratta di un ambiente in cui l'*impronta sonora* interagisce in modo tale da arricchire lo spazio e viceversa. L'ascoltatore in quanto coscienza emotiva si trova al centro di sollecitazioni sentimentali che l'io valorizza operando sintesi ulteriori all'interno di un ambiente risuonante già ricco.

L'ambiente può essere definito come un tipo di spazialità simbolica in cui «l'immagine dell'irraggiamento del suono dalla cosa si richiama al diffondersi del suono nella profondità dello spazio»³⁶. Alle valorizzazioni espressivo-immaginative bisogna aggiungere quelle provenienti dal campo del sentimento e della coscienza, una direzione d'indagine che Husserl non manca di suggerire nonostante gli preme innanzitutto chiarire il piano basilare; il generale rapporto fenomenologico tra passività e attività risulta imprescindibile rispetto alle nozioni di *affezione* e *sentimento*. Quando il filosofo tedesco tratta l'*affezione*³⁷, aprendo il discorso anche alle associazioni attive, lascia ad intendere che ci potrebbe essere spazio anche per una dimensione propria del sentimento e della fantasia. Egli dimostra sensibilità specifica verso questi temi in un testo di recente pubblicazione intitolato in maniera esplicativa *Lezioni sulla sintesi attiva* dove viene raccolto del materiale che si riferisce agli anni tra il 1920 e il '21³⁸ scritti ulteriori rispetto al celebre e fondamentale *Lezioni sulla sintesi passiva*. Deve valere, in ogni caso, la considerazione secondo la quale il lato passivo della costituzione oggettuale stia prevalentemente dalla parte della percezione ricoprendo una funzione trascendentale, secondo il filosofo, più urgente.

I termini generali della questione sono noti: obbiettivo teorico del discorso intorno alle sintesi attive è certamente il problema del giudizio, ma l'indagine di Husserl mira, in generale, a coglierne la

36 G. Piana, *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione. Saggio III: Colori e Suoni*, op. cit., p. 224.

37 Cfr. E. Husserl, *Lezioni sulla sintesi passiva*, a cura di P. Spinicci, trad. it. V. Costa, Guerini e Associati editore, Milano 1993), da p. 205 a p. 230.

38 Cfr. E. Husserl, *Lezioni sulla sintesi attiva. Estratto dalle lezioni sulla 'logica trascendentale' (1920/21)* a cura di L. Pastore, presentazione di D. Lohmar, Mimesis, Milano 2007, da p. 49 a p. 59.

fondazione in senso pre-categoriale, un campo dove attività e passività alimentano i sensi intersecandosi. Questo significa che il modo in cui l'Io esercita sintesi espresse a livello linguistico (ad es. che un suono ricopra lo spazio colorandolo con il suo specifico timbro) trova ragione e fondatezza a livello pre-categoriale dove si trovano le questioni intorno all'*affettività* e alle operazioni costitutive della coscienza emotiva quali il *sentimento*; esse giocano un loro «ruolo già anche nella passività della vita della coscienza»³⁹. L'affezione è per l'Io un modo specifico di oggettivazione nella passività. Se ogni attività si compie nell'orizzonte dell'attenzione, l'affettività corrisponde a un'attenzione all'interno della passività che si potrebbe definire «attenzione negativa»⁴⁰.

«Ogni cosa che è costituita per sé nello sfondo della coscienza, in quanto unità che si mantiene attraverso i cambiamenti, esercita un'affezione sull'io in quanto uno. Se il rivolgimento ha successo, allora quest'elemento unitario emerge dall'oscurità della passività; diventa qualcosa che viene afferrato, l'io gli si rivolge ed eventualmente si occupa di lui in maniere diverse. Seguendo l'affezione, l'io tematizza l'oggetto identico, gli si fa incontro per conoscerlo più da vicino, per determinarlo»⁴¹.

Se nell'affettività il rivolgimento dell'io ha successo, allora vi è il passaggio all'oggettivazione attiva. Il *sentimento* in Husserl è un modo proprio della passività, non vi è ancora partecipazione attiva dell'io per cui non si può ancora costituire l'identità dell'oggetto, ma ciò che è oggettuale

«può portare con sé già in questa passività un sentimento. [...] La coscienza dell'oggetto fonda una coscienza di tipo nuovo; *il sentire come strato della coscienza che rappresenta un'intenzionalità di tipo nuovo*. Molto probabilmente anche questo nuovo strato apporta qualcosa all'oggetto [...]. Esso si iscrive nell'oggetto come momento nuovo, o meglio, *si iscrive nel noema come questo carattere emotivo*, come il 'piacevole' o, nel caso del-

39 Cfr. E. Husserl, *Lezioni sulla sintesi attiva*, op. cit., p. 50.

40 Cfr. Ivi, pp. 49-50.

41 Ivi, p. 51.

la frustrazione, come il ‘dolorosamente mancante’, e via dicendo»⁴².

Il filosofo intende il *sentimento* in un’accezione che si limita al piacere/dispiacere, ma si intuisce la possibilità di allargare la nozione a determinazioni ulteriori del sentire, basti pensare a come l’espressione linguistica “dolorosamente mancante” rimandi al vissuto di una perdita drammatica; d’altronde egli attribuisce a questo vissuto non oggettivante una notevole capacità di contribuire ai contenuti di senso tale per cui non si può non pensare alla sfera del sentimento come a un campo più ricco e vario.

Il filosofo sta avanzando con poche esitazioni un’ipotesi importante: dai sentimenti derivano dei contenuti di senso che

«vengono intrecciati in operazioni oggettivanti di livello più alto; maturano così oggettualità come i valori oggettivi, come, per esempio le opere d’arte, i beni economici e via dicendo. [Questi predicati di valore] sono predicati che discendono evidentemente dall’intenzionalità del sentimento. Queste determinazioni di valore non sono caratterizzazioni sentimentali che cambiano in maniera casuale, questi sono predicati, dunque qualcosa che può venire attestato; ma la fonte [...] sono i sentimenti e i contenuti che, a partire dai sentimenti, competono alle cose qui in questione. In definitiva si dovrà distinguere fra il sentire stesso e l’oggettivare, sia esso quello passivo o quello attivo dei livelli più alti, che oggettiva i contenuti che maturano nel sentire e che si serve di loro per costruire nuovi strati di predicazione delle cose»⁴³.

Si tratta di un’apertura notevole del pensiero husserliano circa il contributo alla costruzione di sensi relativi all’oggetto su di un piano non propriamente percettivo quale quello del sentimento e, per quanto riguarda l’affezione, rappresenta un indice puntato verso il campo attivo delle motivazioni che si lega a quello propriamente passivo dell’emergenza. Sarebbe forse più preciso distinguere tra un livello percettivo di costruzione “oggettuale” dove anche

42 *Ibidem*. Corsivi miei.

43 Ivi, pp. 52-53.

l'affezione, prima passiva e dopo il rivolgimento anche attiva, ha un ruolo e un livello di attribuzione di valori, significati e simboli che si attestano predicativamente, ma che hanno le loro radici nel campo pre-categoriale e passivo del sentimento⁴⁴. I due livelli non sono affatto paralleli ma si alimentano a vicenda dell'unità della produzione di sensi.

A questo punto possiamo comprendere come si possa parlare di intreccio produttore di senso tra modalità attive e passive. Se è vero che in Husserl «la passività è ciò che è primo in sé, perché ogni attività presuppone per sua stessa essenza uno sfondo di passività e un'oggettualità in essa già precostituita»⁴⁵, sarebbe incompleto non considerare anche l'altro aspetto che costituisce il problema:

«É nella natura di questa situazione che si possa parlare di questi livelli inferiori soltanto se si ha davanti agli occhi qualcosa che è già pronto e attivamente costituito; se si fa astrazione dall'attività, allora il livello inferiore è ancora indeterminato. A questo si aggiunga che ogni operazione dell'attività stessa, seguendo regole proprie, sprofonda nella passività e si ripercuote sulle operazioni della passività originaria»⁴⁶.

L'idea di *impronta sonora*, modo in cui il timbro ricopre l'ambiente, fa translare verso motivi differenti la categorizzazione dell'ontologia classica secondo la quale il suono è prima di tutto una qualità secondaria (a meno che non si voglia ammettere che alcune determinazioni essenziali del suono, come quella di timbro o di altezza, siano qualità di terzo grado e così via all'infinito). Il punto non è la secondarietà della qualità che dobbiamo responsabilmente mantenere in quanto i suoni dipendono anche dalle funzioni di un

44 In ultimo luogo vengono menzionate da Husserl le operazioni di *fantasia*, un'esperienza ludica del "come se" che riguarda il campo della libera attività oggettivante, ma che svolge un ruolo già nella passività. Essa rappresenta un atteggiamento della coscienza diverso sia dal modo del *dubbio* sia dall'*illusione* poiché presenta un mondo come una semplice immagine avente regole indipendenti. Questo tipo di discorso non può che condurre lontano dal nostro campo di indagine, in questa sede non ritengo perciò adeguato approfondire oltre. Cfr. Ivi, pp. 55-59.

45 Ivi, p. 49.

46 *Ibidem*.

soggetto percipiente, quanto l'idea che vi possa essere un'alternativa al rapporto che vede nel suono un rivestimento sensibile ma esteriore di contenuti sentimentali. Una diversa prospettiva che considera, grazie al fattore spazio-ambientale, la possibilità di un sostrato pre-categoriale riguardante una tonalità del sentire allo stesso tempo sonora e sentimentale.

Stiamo per esplorare alcune immagini e concetti presi a prestito dal pensiero di Hegel sulla musica per comprendere meglio in quali sensi si possa esplicitare una disamina di questo tipo: da un lato il focus sulle categorie del musicale e dall'altro l'analisi di alcune occorrenze intorno all'esempio del suono delle campane.

§3. *Grund-Klang* e paesaggio in Hegel

Confrontarsi con il ruolo e le funzioni del suono nel pensiero hegeliano significa affrontare un terreno denso di difficoltà. L'intrinseca problematicità del suo statuto ne fanno un oggetto di indagine che tende continuamente a sfuggire e a porsi come elemento di destabilizzazione del sistema. Le oscillazioni tra determinazioni dello spirito e debito allo spazio materiale invitano Hegel a uscire dal proprio tracciato indicando vie differenti a partire da alcuni aspetti "minori" che descrivono caratteri e funzioni del suono. Condurremo un percorso alternativo rispetto ai temi istituzionali avvalendoci di suggerimenti più o meno nascosti tra le pieghe delle teorizzazioni di una filosofia della musica e del suono di rara pregnanza.

Vi è un'inaspettata apertura del pensiero del filosofo che declinando l'idea di una tonalità del sentire ci porta a connettere musica e paesaggio. Siamo a un punto piuttosto avanzato della tesi hegeliana, giunti al secondo movimento della definizione di musica l'approdo a un contenuto semantico non può che poggiare sulla determinatezza di un significato testuale e poetico. All'interno della sezione dedicata alla musica d'accompagnamento Hegel si riferisce a un tipo particolare: il *Lied*. Quello che dovrebbe fungere da semplice esempio rivela essere un punto di approfondimento e problematizzazione di spessore.

«Per es., una canzone, sebbene possa contenere in se stessa come poesia un insieme di stati d'animo (*Stimmung*), intuizioni (*Anschauungen*) e rappresentazioni (*Vorstellungen*) variamente sfumate, ha però per lo più, il suono fondamentale (*Grund-Klang*) di un unico sentimento (*Empfindung*) che compenetra il tutto, ed essa fa risuonare perciò principalmente un solo tono d'animo (*Gemütston*). Cogliere tale tono e produrlo in un suono (*Tönen*), ecco l'attività principale di una simile melodia di canzone (*Liedermelodie*). Perciò essa può rimanere la stessa lungo tutta la poesia, per quanto i versi siano più volte modificati nel loro contenuto, e proprio con questo ritorno accresce la profondità dell'impressione anziché danneggiarla. Avviene proprio come in un paesaggio (*Landschaft*), dove ci sono posti dinanzi gli oggetti più diversi e tuttavia il tutto è animato da un unico e identico tono fondamentale (*Grundstimmung*) e da un'unica situazione della natura. Un simile tono (*Ton*), per quanto possa essere adatto solo per un paio di versi e non per altri, deve comunque dominare la canzone, perché qui il senso determinato delle parole non dev'essere il senso prevalente, mentre invece è la melodia a librarsi semplicemente per sé al di sopra di questa varietà»⁴⁷.

Per “canzone” Hegel intende un brano per voce e accompagnamento in forma di *Lied* delimitando la relazione tra melodia musicale e testo a questo tipo, ma senza fare un discorso di genere in senso stretto.

Ci sarebbe da interrogarsi a lungo sulla funzione specifica attribuita alla melodia in questo passaggio e in generale emergono molte questioni, ma vorrei richiamare l'attenzione sul riferimento al *Grund-Klang* come fattore pre-linguistico che contribuisce a nutrire il piano dell'articolazione predicativa. La funzione del suono come *Empfindung*⁴⁸ viene presentata dalla parte di un contenuto

47 Cfr. G. W. F. Hegel, *Estetica*, tr. it. N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi Editore, Torino 1997, p. 1052-53. Corsivi miei. Confronta con l'originale in lingua G. W. F. Hegel, *Ästhetik, Band II*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt s. d., p. 310.

48 Non vi è in Hegel lo stesso rigore terminologico tipico della ricerca estetica settecentesca intorno alle nozioni di *sentimento* e *sensazione*, ma si può comunque schematizzare che la sensazione si differenzia dal sentimento come ciò che rimane più dal lato della passività, riguarda la fonte materiale, il mero dato

sentimentale che deve essere espresso e articolato in determinazioni più specifiche che possono realizzarsi solo sul piano predicativo del testo. In questo passo Hegel sfuma parzialmente la propria posizione tanto da comunicare che il piano del predicativo non va ad agire in modo indifferente sul materiale sonoro, ma ne è vincolato espressivamente. Egli si riferisce al suono fondamentale a livello di *Empfindung* come se fosse la base iniziale di un contenuto spirituale, sì vago e ancora pesante di fattori naturali del suono, ma determinante affinché vi siano specifici modi del risuonare dell'anima piuttosto che altri.

Hegel elabora la concezione di suono come *Klang*, il suono in quanto vibrazione, una risonanza troppo espressiva per essere confusa con lo *Schall* propriamente acustico, e come *Tön*, suono musicale e qualitativo. Il piano del *klingen* è ricco e racconta del potere evocativo-simbolico che i suoni potrebbero avere, il pensiero musicale è però troppo opaco e uno scampanio diventa immagine della coscienza infelice del pensiero devoto, di una spiritualità acerba.

La produzione di una melodia musicale che declini il suono come *Tön* sembra quindi basarsi su un *gesto* espressivo che va a cogliere e portare alla luce ciò che si presenta in maniera inarticolata e latente a livello di *Klang*, ma tale *Klang* si mostra come un'istanza unitaria avente una certa capacità di porsi a fondamento, una sorta di

sensibile il cui contenuto «è limitato e transitorio, perché appartiene all'essere naturale e immediato, al qualitativo e al finito» (G. W. F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche*, a cura di B. Croce, Laterza, Roma-Bari 1994, p. 390), una regione dello spirito che l'uomo ha in comune con le bestie; il sentimento invece è un'affezione determinata, ma semplice e accidentale tanto che il suo contenuto può essere di qualunque genere, una vuota forma dell'affezione soggettiva. In quanto forme dello spirito individuali e ineffabili appartengono alla più astratta soggettività e non sono portate a esprimere l'universale, richiedono perciò di essere riempite con un contenuto significante e già esistente. Applicato alla musica ciò significa che essa ha un carattere di ricoprimento, involucro di un contenuto che non può produrre essa stessa, ma deve ricercare altrove. Dal punto di vista della produzione del suono, la musica è arte della sensazione (può quindi porre solamente differenze sensibili astratte), ma dal punto di vista della soggettività astratta è arte del sentimento in quanto involucro, forma vuota di una soggettività che richiede di essere riempita da un contenuto determinato. Siamo evidentemente di fronte a una prefigurazione dell'arte dei suoni in quanto funzione formale della *Stimmung*.

enigmatica “essenza”, se così si può rendere il significato di questo specifico “Grund”. Questo passaggio concettuale non è certamente privo di problemi e deve essere inteso in quanto apertura nascosta tra le pieghe del discorso hegeliano. Dovendo cogliere un po’ più a fondo quanto spessore ci sia nell’idea di *Grund-Klang* di un unico sentimento, si può osservare come sia sostanzialmente assimilabile a un fattore pre-categoriale che deve essere colto ed *espresso* nel linguaggio semantico (musicale e testuale) della canzone. Grazie alla determinazione semantica vera e propria, esso può aggiungere spessore al *significato* reinvestendo la stessa tonalità del sentire la quale è sonora e sentimentale allo stesso tempo.

La relazione metaforica “musica (il *Lied*) come paesaggio” apre la possibilità di considerare la relazione tra quell’unico tono e piani del musicale ulteriori al melodico consentendo di ampliare i termini della questione. Il richiamo alla situazione della natura ci suggerisce, a partire dal rimando alla *Stimmung* (è il termine impiegato da Hegel nel passo), di leggere un’opera musicale come se fosse permeata dalla stessa “atmosfera” e di considerare un rapporto maggiormente intrinseco tra musica e sentimento. Se ascoltare un brano musicale è come guardare un paesaggio, il piano dell’ascolto si connette con parametri dello spazio vissuto e ambientale da un lato e sentimentali dall’altro. L’idea di spazio connotata attraverso quella di paesaggio non investe il suono come se esso dovesse essere un’entità propriamente spaziale, ma lo riconnette alla sfera sentimentale che gli è congeniale: in musica quel suono fondamentale (*Grund-Klang*) di un unico sentimento (*Empfindung*) che compenetra il tutto si comporta come quel tono fondamentale (*Grundstimmung*) che anima e tiene insieme gli oggetti di un paesaggio. È possibile avanzare l’ipotesi secondo la quale un tono possa essere dato non solo attraverso un processo melodico, ma anche da elementi timbrici come, ad esempio, il caratteristico colore di uno strumento musicale, non solo come un involucro esterno, come una veste, ma a partire dall’interno del corpo sonoro imprime la propria *impronta* a tutto il brano, grazie ai legami che il fattore timbrico intrattiene

con il lato naturale e materiale del suono.

Sarebbe lecito domandarsi quali siano nella melodia questi “oggetti più diversi” che, come in un paesaggio, ci sono posti dinanzi e che il tono tiene insieme. Nel *Lied* potrebbero essere i molteplici sensi delle parole, il contenuto vero e proprio, e a questi Hegel si riferisce, ma le considerazioni fatte sin ora inducono a tener conto di una possibilità aggiuntiva: i singoli elementi del linguaggio musicale (altezze, durate etc.) o, perché no, elementi di un vero e proprio *paesaggio sonoro*.

Riconsideriamo quanto emerso intorno al fenomeno sonoro nel suo darsi in modo spaziale, un mondo di suoni che si manifesta anche attraverso la modalità della spazializzazione ambientale, un luogo vissuto che può essere connotato anche a livello emotivo. Il rapporto complesso tra musica e sentimento, nel senso di strutture sonore che si fanno veicolo sentimentale in modo espressivo, va chiarendosi. Esso dipende da un’infinità di variabili le cui ragioni sono da individuare prima di tutto in elementi semplici: nel carattere di *impronta sonora* che si irraggia nello spazio, nel modo in cui il suono enfatizza un nostro sentirci in un ambiente.

A partire dal ruolo passivo e non oggettivante del sentimento in Husserl e da questa particolare idea di *Grund-Klang* affettivo hegeliano, si può trarre un altro insegnamento: un’esperienza sentimentale si dà sempre fusa insieme ad altre determinazioni di significato, ad esempio culturali e linguistiche (anche nel senso di un linguaggio musicale), senza per questo dover rinunciare al contributo che queste componenti affettivo-sentimentali danno all’esperienza sensibile. Abbiamo insistito su un senso spazializzato in cui intendere l’*impronta sonora* e come la grana del *timbro* sia il fattore più elementare e rilevante di quest’idea. Dobbiamo aggiungere che i suoni non si danno mai in un’astrazione concettuale, ma in maniera complessa, mai un parametro musicale per volta, ma sempre nella fusione di tutti i suoi caratteri. Un timbro può dipendere da un’altezza, per quanto rumoroso possa essere, un suono ha sempre una durata, breve o lunga che sia, che modifica l’impronta sonora

nella propria qualità. Un suono si può dare nella complessità di una produzione musicale implicando rapporti infinitamente complessi (una sinfonia), oppure all'interno di un ambiente umano connotato socialmente e culturalmente (il rintocco delle campane di una chiesa) e il problema del *paesaggio sonoro* concerne entrambe le situazioni.

§4. Occorrenze e teoria intorno al corpo sonoro delle campane in Hegel

Considerando le occorrenze di Hegel che riconnettono il piano musicale all'esempio delle campane c'è un passo piuttosto noto e suggestivo nella *Fenomenologia dello Spirito* che richiama al suono come fattore di opacità e indeterminatezza su cui si innesta un piano di valorizzazione metaforica.

«Il suo pensare, come devozione, resta *un vago brusio di campane* (gestaltlose Sausen des Glockengeläutes) o una calda nebulosità, *un pensare musicale* (ein musikalisches Denken) *che non arriva al concetto*, che sarebbe l'unica e immanente guisa oggettiva»⁴⁹. Rappresentare il pensiero come devozione attraverso queste figure del sonoro pone alcune correlazioni: il suono delle campane come metafora di indeterminatezza e intrinseca insufficienza del lato materiale del suono è un'immagine della "coscienza infelice" e in particolare di quel fervore devoto nella sua ansia di assoluto. La coscienza siffatta «non ha verso il suo oggetto un rapporto di pensiero, ma - giacché essa stessa è bensì in sé pura singolarità pensante, e il suo oggetto è proprio questo puro pensare [...], - essa soltanto va, per così dire, verso il pensare ed è pensiero devoto»⁵⁰.

La nozione di devozione (*Andacht*) viene assimilata alla musica in quanto pensiero indeterminato. Hegel sceglie un'immagine specifica e non neutra: il suono delle campane si avvicina pericolosamente all'idea di irraggiamento del suono a partire da una fonte materiale, un'idea che, oltre a raccontarci la fatica ad assumere

49 G. W. F., Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, Nuova Italia Editrice, tr. E. De Negri, Firenze 1970, p. 180.

50 *Ibidem*.

una specifica determinazione spirituale a causa del peso della propria fonte, difficilmente può essere assimilata con coerenza alla concezione generale di suono in Hegel. Lo scampanio richiama il devoto, ma è un semplice e indeterminato richiamo al divino che non consente di focalizzare l'attenzione sull'oggetto determinato, come invece potrebbe fare un canto religioso, limitandosi a risvegliare un vago anelito.

Un riferimento più dettagliato e sistematico nell'*Estetica* farà delle campane un suono che «appartiene in modo peculiare al culto cristiano»⁵¹, nonostante ne elevi lo statuto spirituale rispetto alla breve allusione contenuta nella *Fenomenologia* viene mantenuto ancora quel carattere inarticolato che lo rende inadatto a esprimere le determinazioni profonde del senso del sacro. All'opposto, in grado di rendere «i suoni articolati, in cui si esprime un contenuto determinato di sentimenti e rappresentazioni, è il canto che risuona poi all'interno della chiesa»⁵², in generale, in particolare lo è la musica sacra con un vincolo testuale, come nel celebre esempio del *Crucifixus*⁵³ di Lotti.

Alla scarsa articolazione del suono musicale delle campane va aggiunto che il loro *timbro* risulta ancora troppo appesantito da quel richiamo al corpo che non consente loro di legarsi a un significato profondamente spirituale. Nell'*Estetica* quest'idea di materialità legata all'immagine sonora delle campane ottiene un approfondimento concettuale in diversi punti i quali, una volta problematizzati, liberano la materia sonora da quella sterilità spirituale che sembra portare con sé.

Proseguiamo con le occorrenze e andiamo a esplorare un poco le bellissime pagine dell'*Estetica* che si occupano della cattedrale

51 G. W. F. Hegel, *Estetica*, op. cit., p. 777.

52 *Ibidem*.

53 Ivi, p. 1045. Per la trattazione analitica di questo esempio rimando al lavoro di S. Vizzardelli, *L'esitazione del senso. La musica nel pensiero di Hegel*, Bulzoni editore, Roma 2000, da p. 198 a p. 203 e di C. Serra, *L'ascoltatore in cammino: Hegel e la narratività musicale*, Scriptaweb, Napoli, Capitolo terzo, §6. In generale suggerisco questi due testi come riferimento per una visione ampia e analitica della musica nel pensiero di Hegel.

gotica. Nella cattedrale la vita mondana viene letta nel segno dello spirito, lo spirito si rivolge ulteriormente al mondo grazie a un particolare mezzo sonoro, quello delle campane, in senso più specifico rispetto al rimando e alla conversione tra dimensione dell'esteriorità e dell'interiorità.

«Nei riguardi del culto le torri servono da campanile, in quanto il suono del campanile appartiene in modo peculiare al culto cristiano. Questo semplice suono indeterminato è una solenne sollecitudine dell'interno come tale, ma è dapprima una preparazione proveniente ancora dall'esterno. I suoni articolati invece, in cui si esprime un contenuto determinato di sentimenti e rappresentazioni, sono il canto che risuona poi all'interno della chiesa. Ma il suono inarticolato delle campane può trovare posto solo nell'esterno dell'edificio e risuonare dall'alto della torre, perché come da una pura altezza si espanda lontano per il paese»⁵⁴.

Il suono delle campane rimane inarticolato, sempre uguale, meccanico, non può essere considerato musica, eppure ricopre un significato filosofico piuttosto rilevante. Proviene dall'esterno, ma è una solenne sollecitudine all'interno come tale, evocandolo in dimensione espansiva; non sta dentro l'edificio come il canto sacro, ma al suo esterno e nella posizione dell'alto di una torre da cui, sospeso, si espande per il paese.

Il suono si può fare immagine perché coinvolto in un'operazione di significazione di contenuti spirituali attraverso la mediazione del sensibile. Siamo all'interno dei caratteri del suono come *Empfindung* e il valore aggiunto sta forse nel fatto che la mediazione sensibile si innesti su una tipologia di suono legato agli aspetti più materiali e corporei come quelli di un idiofono.

Un fattore, piuttosto ovvio, che connette l'architettura gotica e il suono delle campane è quello di essere entrambi rispondenti allo "spirito del cristianesimo". La considerazione secondo la quale "il suono delle campane appartiene in modo peculiare al culto cristia-

54 G. W. F. Hegel, *Estetica*, op. cit., p. 777.

no” è una presa di posizione sul valore spirituale del culto cristiano rispetto ad altri culti che, di conseguenza, investe le sue forme rappresentative. Il suono delle campane non può essere escluso in quanto mero suono meccanico, ma ricopre la funzione di richiamo all’interiorità dello spirito e come immagine sonora si fa carico di significati religiosi che trascendono la propria natura ancora vicina alle regioni materiali del corpo.

Ci sono, inoltre, fattori maggiormente intrinseci, come Hegel suggerisce a partire dal carattere di *sospensione*. Il suono delle campane si espande dall’alto di una torre, esse devono essere sospese per il banale motivo che il materiale metallico deve essere libero per poter risuonare. Il valore teorico è riposto nel fatto che l’essere *sospeso* proprio di un oggetto che risuona accentua il legame specifico tra questo strumento, il modo di produzione di un suono e la sua possibilità di espansione nell’ambiente circostante, nel culto cristiano come pure in altre parti del mondo e in altre epoche⁵⁵. Le campane di Hegel hanno una vocazione estroversa a partire da quella risonanza del corpo sonoro che non rinuncia a un richiamo dell’interiore. L’esempio non è neutro, ma mira a rappresentare un suono che si rapporti in maniera peculiare con l’ambiente, dove per ambiente si può intendere sia il luogo in cui si verifica un evento propriamente musicale, per esempio lo spazio sonoro di una sinfonia orchestrale, sia un ambiente in senso paesaggistico, dischiudendo ancora una volta la possibilità di considerare in senso musicale l’ascolto dei suoni della natura e del mondo, un *paesaggio sonoro*, per l’appunto.

La modalità di produzione sonora delle campane sembra già contenere un’idea di processualità forte; il suono si dà come tale

⁵⁵ Mi limito a suggerire come anche André Schaeffner nel capitolo *Religione e Magia* del suo celebre *Origine degli strumenti musicali* indica come importante caratteristica legata a significati apotropaici, magici e religiosi, quella della *sospensione* di uno strumento metallico. Campane e campanelli sono tra i più importanti esempi il cui impiego riguarda trasversalmente le liturgie dell’Antico Testamento, la grande tradizione della Cina nell’età del bronzo e tanti altri. Cfr. A. Schaeffner, *Origine degli strumenti musicali*, tr. it S. Gagliardi, Sellerio Editore, Palermo 1999.

solo attraverso un percorso che comincia della percussione della materia, si sviluppa come risonanza, si *amplifica* prima in se stesso e poi, fuoriuscendo da sé nell'ambiente circostante, *espande* e *imprime* questa sua "storia" allo stesso ambiente dove un soggetto sensibile *abita*, *agisce* e *ascolta*.

Il suono della campana non può essere trattato in quanto segnale della presenza di un oggetto sussistente nello spazio, ma fa translare il motivo della localizzazione di un suono da un piano sterile di individuazione della fonte attraverso semplici coordinate spaziali di riferimento, a un piano più significativo. La risposta circa il dove si collochi, o da dove provenga il suono, viene connotata in senso *espressivo*. Non basterà elaborare un semplice "il suono proviene dal campanile e la fonte del suono è una campana", ma sarà necessario rendere la complessità e il significato espresso attraverso quest'immagine sonora la quale sembrava, invece, destinata a rimanere relegata allo stadio inferiore dei suoni. Un esempio circa il dove o da dove potrebbe essere la seguente descrizione: "il suono delle campane è collocato in un luogo sulla soglia tra il mondo esterno e la dimensione interiore di un'alta spiritualità, ha alcuni caratteri dell'uno e dell'altra, questa sua particolare posizione le consente di richiamare all'interno rivolgendosi a ciò che di spirituale c'è nell'uomo ma che momentaneamente è disperso nel mondo".

Sono le stesse caratteristiche del suono a favorire questo importante passaggio e scambio tra facoltà sensitiva e spirituale; il suono delle campane si rivolge alla dimensione dell'*Empfindung*, attraverso la sensazione penetra nell'animo facendo risuonare le facoltà più spirituali, senza che si tratti di un risuonare simpatetico fine a se stesso, ma un risuonare latore di significati. Dal punto di vista generale funge da punto di contatto tra esterno e interno (sta fuori dalla chiesa, ma richiamo all'interiorità, etc.), dal punto di vista strutturale, invece, bisogna sottolineare come il suono della campana abbia già dentro di sé l'idea di fuga dalla cosa materiale, a partire dal punto risonante della materia stessa da cui il suono parte per andare a espandersi nell'ambiente intorno. «Come da una pura

altezza si espanda lontano per il paese»⁵⁶ acquista un significato non banale se consideriamo come Hegel stia donando un'immagine poetica e filosofica insieme: il suono si espande nel paesaggio circostante compenetrandosi con esso, imprimendo le proprie *qualità* sonore su questo ambiente naturale e popolato. Il popolano⁵⁷, dal canto suo, risponde al richiamo sonoro perché in lui risuona quel *tremore* interno, suono e interiorità risuonano assieme sulla soglia della simpateticità della sensazione. È il risveglio dello spirito dalla natura vibrante del suono e le campane rappresentano quella solitudine che proviene dall'esterno e dalla materia che, risuonando, trema lei stessa e contemporaneamente fa tremare la soggettività. L'ascolto sembra essere il luogo di conversione e incontro tra la dimensione della natura e quella dell'animo soggettivo.

Si è in una dimensione di vaghezza spirituale, non si è nemmeno entrati nella dimensione del musicale, ma nonostante ciò la ricchezza di questo gesto non può essere omessa. Quest'immagine aggiunge la funzione ambientale come tramite di questo elementare processo che è il risuonare. Anche se Hegel non sembra curarsene molto, viene da chiedersi se tale ambiente possa essere un fattore neutro. Se seguissimo pedissequamente il pensiero del filosofo, la sua *Fisica*, dovremmo rispondere che l'ambiente è un fattore indifferente, ma la domanda non può essere così liquidata; il suono delle campane rimanda all'irraggiamento in un luogo-ambiente. Esso non è uno spazio astratto o un'intuizione a priori, ma un luogo più o meno naturale, abitato da soggettività sensibili e che modifica con i propri parametri la qualità di ciò che viene ascoltato; la campana a sua volta, in quanto corpo risuonante, ci propone l'idea di un suono che interviene nell'ambiente in cui si riverbera con le proprie qualità timbrico-materiali.

L'ultimo passaggio concerne una miglior determinazione dei caratteri di produzione sonora e alcune osservazioni circa la struttura che approfondiscano l'idea di un movimento interno alla materia

56 G. W. F. Hegel, *Estetica*, op. cit., p. 777.

57 Le descrizioni di Hegel intorno alla cattedrale gotica ci restituiscono spesso l'immagine di un medioevo idealizzato, sulla scia di un gusto tipico dell'epoca.

sonora così come emerge dall'esempio della campana dal punto di vista "organologico". Ritengo emblematiche le considerazioni e le incertezze che Hegel dimostra a proposito del disvalore delle percussioni nell'*Estetica*: pur dovendo negare loro lo statuto musicale di *Tön*, il tamburo e le campane si propongono con tutta una serie di problematiche sul ruolo del timbro, del ritmo e l'articolazione di forme semplici del musicale, mettendo in difficoltà il lettore che si trova in mezzo a interessanti oscillazioni di pensiero. Hegel non può negare fino in fondo ciò che nella *Fisica* aveva già trattato a proposito di un certo valore spirituale attribuito a suoni prodotti da materiali metallici secondo il principio della coesione, così come accadeva nel parallelo tra suono e calore. Nell'*Estetica* non può nemmeno prescindere dal fatto che alcuni timbri possano evocare regioni metafisiche. Il suono delle campane diventa piuttosto emblematico delle tensioni interne di una teoria, disvelandone ancora le potenzialità espressive e simboliche.

La dialettica tra aspetti legati alla materia e allo spazio è destinata a riproporsi in maniera diversa nel momento in cui poniamo attenzione ad alcuni fenomeni legati alla componente timbrica del suono; è interessante come certe considerazioni di ordine fenomenologico possano prendere avvio da una posizione dagli esiti così distanti come quella dell'idealismo hegeliano.

Nell'*Estetica* vi è un'insolita tassonomia organologica che riguarda alcune percussioni (il tamburo, l'armonica e la campana), tale tentativo è lontano dal poter essere considerato occasionale, ma risponde ad esigenze teoriche determinate.

Quando si va a valutare il ruolo assunto dalla *superficie* e si riprende la *Filosofia della Natura*, riferimento obbligato anche per questa parte dell'*Estetica*, si vede come la *linea* passi nella superficie la quale «da un lato è una determinatezza rispetto alla linea e al punto, e quindi superficie in generale, e dall'altro però la negazione superata dello spazio e quindi ristabilimento della totalità spaziale»⁵⁸. Diventa emblematico il caso della percussione e della

58 G. W. F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche. In compendio con le*

tensione superficiale del tamburo, mentre la direzione lineare è propria degli strumenti dove c'è una colonna d'aria posta in vibrazione, oppure una corda. Tale principio è piuttosto debole per sostenere questa sorta di "organologia teoretica", lo sarebbe ancor più se si limitasse a questo rimando piuttosto meccanico. Le ragioni più profonde della classificazione si riscontrano nella possibile attribuzione di un valore al timbro di un corpo risuonante e nel movimento che da esso diparte per guadagnare la relazionalità propria dell'armonia. Se l'armonia «è il regno dei suoni come suoni»⁵⁹ e possiede un carattere qualitativo ponendosi perciò ad un buon livello di sublimazione, richiede però che venga trattata prima la differenza tra gli strumenti particolari in quanto ogni corpo «risuona in maniera diversa a seconda della sua particolare composizione fisica»⁶⁰.

Sta prendendo forma il contesto in cui si inseriscono queste considerazioni: come in un buon manuale di pratica armonica o di orchestrazione si partirà dalla qualità timbrica degli strumenti. La prospettiva teorica hegeliana è difatti piuttosto sensibile ai risvolti anche tecnici della pratica musicale e riesce facile immaginare che il filosofo stia pensando anche a problemi di orchestrazione e di funzionalità rispetto a un'opera nel momento in cui giudica gli strumenti percussivi.

Il modo in cui viene trattato il problema della composizione fisica e naturale dei materiali che risuonano pone timbro come uno degli elementi costitutivi del piano qualitativo e ideale del suono. Se si smussasse la diffidenza di Hegel riguardo gli strumenti a percussione come strumenti di scarso valore, vi sarebbe più continuità concettuale tra l'idea di suono nella *Filosofia della Natura* e di musica nell'*Estetica* e potrebbe aprirsi uno spazio per una valutazione meno dura della componente timbrica in nome del suo aspetto qualitativo. Tale rivalutazione mostra subito il proprio risvolto: la qualità timbrica di un materiale è musicale solo se può essere misurabile, uno stadio della messa in forma che, in questo specifico

aggiunte. Vol II: *Filosofia della Natura*, op. cit., p. 109.

59 G. W. F. Hegel, *Estetica*, op. cit., p. 1027.

60 *Ibidem*.

caso, significa “intonabile”, cioè avente un’altezza determinata. Valeva già per le campane nella cattedrale gotica, il timbro è musicale solo se si distingue dal rumore indeterminabile matematicamente.

Lo scopo di Hegel è, come sempre in queste pagine, far allontanare la regione dei suoni da quella della materia la quale oppone una diversa resistenza a seconda della coesione propria dei materiali. Più il corpo è coeso in modo omogeneo più produrrà suoni puri e avrà la proprietà di risuonare allontanandosi dalla regione del rumore, è il caso dei metalli e del vetro i quali possiedono «una continuità e uguaglianza della materia in sé»⁶¹. Il rumore è dato da una maggior resistenza materiale che ostacola la produzione sonora vera e propria, come quando vi è una fenditura in una campana «sentiamo non soltanto la vibrazione, ma anche le altre forme di resistenza materiale»⁶².

«Il suono appartiene al regno del meccanismo, avendo a che fare con la materia grave. La forma, come se si strappasse al grave, ma ancora gli appartenesse, è quindi ancora condizionata: la libera estrinsecazione fisica dell’ideale, la quale però è collegata al meccanico - la libertà *nella* materia grave al tempo stesso libertà *da* questa materia. I corpi non emettono ancora suoni a partire da se stessi, ma soltanto se risultano percossi. Il movimento, l’urto esterno, si propaga in quanto la coesione interna contro di esso [...] mostra la sua conservazione»⁶³.

Il senso dell’udito è il senso che sfugge dalla materialità pur partendo da essa per raggiungere la dimensione ideale. Anche il senso del tatto ne è legato e le si contrappone, poiché appartengono entrambi alla sfera meccanica, ma il primo le sfugge, mentre il secondo ne contiene le determinazioni⁶⁴.

Il giudizio di valore sulla materia sonora potrebbe ammettere

61 G. W. F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche. In compendio con le aggiunte. Vol II: Filosofia della Natura*, op. cit., p. 221.

62 *Ibidem*. Rimane implicita l’osservazione che una campana senza fenditure, fatta di metalli fusi, possa invece essere un buon materiale per produrre un suono musicale che si allontani dalla sfera del rumore.

63 Ivi, p. 220.

64 Cfr., Ivi, p. 222.

delle deroghe poiché non tutti i materiali sono uguali, ma alcuni consentono maggiormente la costituzione del suono in senso musicale; ciò accade sulla base di ragioni interne alla natura del materiale: è la stessa composizione specifica a deciderne l'aderenza al processo di sublimazione spirituale del suono. La materia sembra legittimata ad avere un ruolo affinché il processo genetico di costruzione del fenomeno "suono" possa prendere avvio. In quanto sonora non è inerte o completamente passiva, ma rivendica un intrinseco movimento come risposta alla violenza della sollecitazione meccanica alla quale viene sottoposta.

Analizzando un poco la tassonomia organologica hegeliana vediamo come gli strumenti subordinati (il tamburo, l'armonica e le campane) sono tali in quanto il modo di produzione sonora viene ricondotto alla sussistenza dello spazio superficiale e della materia. L'assenza anche solo di accenni alla funzione della *durata* nel modificare gli altri parametri è motivo di interesse che ci permette di ampliare la visione a proposito della componente timbrico-materiale. In Hegel sembra pure irrilevante la funzione ritmica di quegli strumenti subordinati, perché ancora troppo vicini all'area del rumore non intonabile, in discontinuità con la precedente trattazione della misura e del ritmo in quanto primarie determinazioni del suono come oggetto temporale. Secondo il filosofo le percussioni non suonano propriamente, egli non sembra considerare nemmeno l'elemento di una *iterazione* di suoni (da qui si potrebbero vagliare le possibilità insite nella durata e nei rapporti ritmici), come se esse suonassero una sola volta e in maniera *puntuale* senza che vi sia ancora un processo temporale, né tanto meno un tempo scandito in senso anche elementarmente ritmico. Hegel sta isolando il carattere timbrico entro una connotazione di ordine simbolico che si esprime innanzitutto nelle differenze che questi strumenti portano con sé, restituendo valore e significato attraverso l'immagine derivata dalla specifica modalità di produzione sonora. La ragione è quella di voler escludere dalla dimensione musicale i suoni dalle così "umili origini" a causa della prossimità con il corpo materia-

le, anche quando le premesse sembrano indicare altre posizioni. L'esclusione si pone anche a livello dell'ascolto. Hegel arriva fino al punto di sostenere che «superfici estese o rotonde non sono commisurate al bisogno e alla forza del percepire»⁶⁵.

Il tamburo è di certo lo strumento dal valore più infimo, si parla addirittura di suono nell'accezione meramente meccanica e acustica di "Schall". La sua densa materialità è espressa dalla qualità sonora *sorda e pesante*, la cui natura corporea si impone e resiste ai tentativi di sublimarlo accordandolo. È interessante notare l'intreccio tra piano della pratica musicale che consentirebbe al tamburo di venir accordato, come accade regolarmente nella pratica orchestrale occidentale, e scarso valore di una qualità sonora troppo concreta in senso esteriore, la quale rappresenta un suono che «pur essendo suscettibile di venir accordato, non è tale da poter essere portato in se stesso»⁶⁶.

L'*armonica* rappresenta qui l'opposto della qualità timbrica del tamburo. Si tratta di uno strumento piuttosto particolare che fa riflettere a proposito del suo impiego simbolico. Classificata tra le percussioni idiofone, le sue campane di vetro sono temperate e producono un suono cristallino, è intonata e possiede una qualità timbrica che evoca regioni metafisiche lontane dalla sussistenza spaziale e corporea, ponendosi su un piano avanzato di rarefazione del suono. Questo idiofono, infatti, non solo possiede un timbro così particolare (questo aspetto lo accomuna facilmente ad altri strumenti quali la *celesta* o il *glockenspiel*), ma sua peculiarità è di dare adito a un fenomeno di delocalizzazione della fonte sonora⁶⁷ il quale, dal punto di vista teorico, contribuisce a farne qualcosa di più che un esempio di suono slegato dalla propria fonte materiale dotata di sussistenza spaziale. Non possiamo sapere fino a che punto Hegel fosse a conoscenza di questo fenomeno di delocalizzazione della fonte, ma è pur sempre presente la descrizione di un suono etereo e allo

65 G. W. F. Hegel, *Estetica*, op. cit., p. 1029.

66 *Ibidem*.

67 Si tratta di un fenomeno scientificamente analizzato dal punto di vista psicoacustico.

stesso tempo penetrante tipico della percezione degli armonici. Dal punto di vista *concreto*, se il suono del tamburo è troppo fuori di sé e non riesce a rientrare in se stesso, quello dell'armonica è troppo intenso e concentrato sui caratteri della propria fonte per entrare in rapporto con strumenti e suoni eterogenei. Per usare le parole del filosofo, «qui vi è l'intensità concentrata che non esce fuori di sé»⁶⁸. La forma di risonanza per cui l'armonica ha una qualità timbrica che si allontana dalla dimensione sussistente del corpo risponde a una spiegazione ancora parziale. La vicinanza al corpo materiale in risonanza si realizza nel produrre un suono "invadente" all'udito, che "si sente troppo", un suono ancora troppo evidente nella sua natura individuale e «di natura così penetrante che molte persone nell'ascoltarla, si sentono presto l'emicrania»⁶⁹. Il temperamento di questo idiofono si basa su un preciso impiego degli armonici, ma la descrizione di Hegel si pone dal punto di vista dell'ascolto del fenomeno anche laddove si lasciano intuire questioni di acustica: non si tratta di armonici veri e propri ma di come si manifesti un suono pungente all'ascolto, fino al punto di essere fastidioso.

Un altro aspetto è quello della messa in orchestra dell'armonica e del conseguente disuso storico di questo strumento. «Questo strumento inoltre, nonostante la sua specifica efficacia, non è riuscito a mantenersi in auge a lungo, e d'altra parte esso difficilmente si può associare ad altri strumenti, in quanto poco si accorda con essi»⁷⁰. L'armonia con gli altri strumenti è difficile a causa di questo suo carattere e Hegel sembra ricondurre la ragione per la quale sono stati preferite altre percussioni dal timbro analogo (quali la celesta) alla difficoltà dell'ascoltatore di cogliere una *sintesi* tra l'armonica e gli altri strumenti, perché essa mal si "fonde" armonicamente con gli altri e rimane, invece, un suono "staccato" che tende stagliarsi sugli altri. Il discorso va così aprendosi verso considerazioni di ordine percettivo relative alla fusione tra qualità timbriche.

Facendo un ulteriore passo in avanti, la campana viene proposta

68 Ivi, p. 1029.

69 *Ibidem*.

70 *Ibidem*.

in quanto sintesi tra alcuni aspetti del tamburo e altri dell'armonica:

«Nelle campane si trovano la medesima mancanza di suoni distinti e il medesimo modo di battere in un solo punto che nel tamburo, ma la campana non è sorda come questo e risuona liberamente, sebbene il suo risuonare rimbombante sia solo un'eco (*Nachklang*=risuonare/eco, risuonare nel senso di riecheggiare), per così dire, dell'unico colpo puntuale»⁷¹

Chiediamoci, innanzitutto, cosa significhi “risuonare liberamente”, proviamo a capirlo nonostante non sia affatto certo che in questo passo la terminologia sia così precisa. Dubito questo “libero” (*frei*) venga qui inteso nel senso pieno e generale della filosofia hegeliana, credo piuttosto vada circoscritto alla concezione del suono espressa con l'esempio della campana. “Liberamente” è in contrapposizione al carattere di sordità della qualità timbrica del tamburo e potremmo perfino sostenere che questa sua *libertà* sia dettata dal tipo di materiale della quale è fatta, non pelle, ma da quei metalli fusi che risuonando producono una qualità di suono che tende ad allontanarsi più di altre dalle regioni del corpo, la campana può perciò *risuonare*⁷² libera dalla sussistenza materiale.

Potremmo spingerci fino a saldare quest'idea di “risuonare liberamente” a quella di irraggiamento da un punto nella fonte, come se il punto battuto potesse essere inteso come un centro dal quale partono dei vettori che il suono espande nello spazio intorno. Una descrizione del genere è poco ammissibile per quanto concerne Hegel e il paragone si deve fermare entro l'idea di una fuga dal centro puntuale e dalla fonte materiale, una rarefazione del suono che va incontro alla propria idealità, senza abbracciarne l'aspetto che fa mutare radicalmente la nozione di spazio, escludendo perciò che nell'irraggiarsi del suono permanga parte del carattere materiale

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² Il termine “risuonare” naturalmente non si riferisce al fenomeno acustico della risonanza ma è ben inscritto nella filosofia della musica di Hegel, l'arte dei suoni come arte dell'*Empfindung*, l'idea di ascolto che è un suonare di suoni e un risuonare delle facoltà sensibili-sentimentali, etc.

della fonte. Si potrebbero aprire strade diverse solo se fossimo disposti a considerare una diversa nozione di spazio e di fonte materiale.

In Hegel è più forte un tipo diverso di descrizione, suonare come “un’eco di un unico colpo puntuale” potrebbe essere letta attraverso un banale riferimento all’eco come copia sbiadita dell’originale colpo puntuale, in questo caso il suono della campana non sarebbe altro che la replica del gesto espressivo di produzione sonora tipica del tamburo e la sua presenza della tassonomia organologica non avrebbe motivo d’essere. Più probabilmente si sta ripresentando la concezione di risonanza come di un riverbero, nonostante Hegel non si sbilanci e preferisca aggiungere “per così dire”. Se la campana si riavvicina alla pesantezza timbrica del tamburo a causa della sua qualità di suono “rimbombante”, pure se ne allontana poiché viene presentato un rapporto diverso con lo spazio dove, a partire da un unico colpo puntuale, un suono ne diparte espandendosi altrove. Assieme all’idea di riverbero si aggiunge quella di irraggiamento e anche il suono del tamburo potrebbe essere adatto a sostenerle.

Le difficoltà sono molteplici, ma pare significativo come attraverso le occorrenze delle campane Hegel instauri un particolare collegamento all’insegna degli aspetti simbolici del suono e si capisce come tale immagine abbia avuto la forza espressiva di ispirare rappresentazioni di filosofi e ricercatori, un tema suggestivo intorno al quale si sono sviluppati problemi circa il rapporto tra suono, materia e spazio. Con Hegel si è indagata la struttura complessa attraverso cui il *tremore* offre appigli ad alcune istanze dell’espressività del musicale a partire dai materiali. Il legame sostanziale tra sensazione e sentimento, aspetti quantitativi e qualitativi, ha fatto da base per quegli aspetti legati a una possibile *Stimmung* radicata nel suono, non come veste esteriore di contenuti, ma in senso maggiormente intrinseco, anticipando il problema dello spazio-ambiente e la nozione di *paesaggio sonoro* con uno spessore concettuale che le teorizzazioni direttamente connesse a questi temi possiedono raramente.