

## Estetizzazione della schizofrenia. Il problema della transizione nell'avanguardia musicale

*Michele Gardini*

### **Abstract**

La transizione è il principio costruttivo e fenomenologico fondamentale della musica nella sua accezione classica e tradizionale. Non si tratta di un principio convenzionale, ma di una forma quasi “narrativa” radicata biologicamente nelle precoci interazioni tra bambino e madre che fa dell’esperienza musicale un fatto antropologico ancora prima che estetico. Attraverso le forme melodiche e ritmiche dello scambio musicale, il bambino giunge progressivamente a impadronirsi del reale e a categorizzarlo, assumendo contemporaneamente coscienza della propria finitezza e mortalità. La “musica moderna” descritta e analizzata da Adorno ha sconvolto queste strutture fenomenologiche e formali e, di conseguenza, ha rimosso il radicamento ontogenetico della musica nella diade originaria bambino-madre. Il confronto tra le posizioni di Adorno e gli studi di Binswanger, di von Weizsäcker, di Maldiney dimostra che l’esperienza spaesata del mondo propria dello schizofrenico è il corrispettivo psicologico e antropologico più adeguato della proposta culturale e ideologica delle avanguardie musicali. Il dispositivo dodecafonico finalizzato a immobilizzare il tempo, annullare lo sviluppo e impedire la naturale transizione melodica ed esistenziale dalla vita alla morte ha come effetto la dissoluzione delle strutture transizionali dell’immaginario, del gioco e dell’illusione, la perdita del mondo e il ritorno del rimosso – della morte – nel cuore del vitalismo e del volontarismo caratteristici della nuova musica.

**Keywords:** Transizione – Illusione – Schizofrenia – Tempo – Morte



## **Abstract**

Transition is the fundamental constructive and phenomenological principle of music in its classic and traditional meaning. It is not a conventional principle, but an almost "narrative" form biologically rooted in early interactions between child and mother, that makes the musical experience an anthropological fact even before than an aesthetical one. Through the melodic and rhythmic forms of the musical exchange, the child takes progressively possession of the real and he's able to categorize it, assuming consciousness of his own finiteness and mortality at the same time. The "modern music" described and analysed by Adorno has shaken these phenomenological and formal structures and, accordingly, has removed the ontogenetic rooting of music in the original child-mother dyad. The comparison between the positions of Adorno and the studies of Binswanger, von Weizsäcker, Maldiney demonstrates that the schizophrenic's disoriented experience of the world presents, from a psychological and an anthropological point of view, the more adequate correspondence to the cultural and ideological proposal of the avant-garde music. The dodecaphonic device, designed to immobilize the time, cancel the development and prevent the natural melodic and existential transition from life to death bears, as its effect, the dissolution of the transitional structures of imagination, of game and of illusion, the loss of the world and the return of the removed – death – in the heart of the characteristic vitalism and voluntarism of the new music.

**Keywords:** Transition- Illusion – Schizophrenia – Time – Death

## **1. Il fenomeno transizionale e la musica**

Se si dovesse indicare un fenomeno speciale nel cui contesto s'incontrano l'umanità – l'uomo, cioè, in quanto uomo – e la musica – nelle sue vesti tradizionali, così popolari come colte –, questo dovrebbe essere senz'altro la *transizione*. Quest'ultima rappresenta l'anima della musica così come una lunga tradizione l'ha infallibilmente riconosciuta. Tra l'*alfa* del primo suono (o silenzio) di una composizione e l'*omega* dell'ultimo, la vita della musica si dipana nella ricchezza degli sviluppi, delle variazioni, delle diversioni tragiche o giocose, dei contrasti e delle ricomposizioni, e tutte queste vicende ne

rappresentano la vera essenza e ragione d'essere. *Tra l'alfa e l'omega*, dicevamo: perché la musica, come l'uomo, non conosce – o forse non dovrebbe conoscere – né la prima né l'ultima parola. «Un discorso e un'azione primi», è stato scritto, «sono [...] esclusi tanto quanto una parola e un'azione ultimi»<sup>1</sup>. Si parla qui dell'uomo e delle parole, ma altrettanto bene queste espressioni potrebbero descrivere il fatto della musica e dei suoni. Il primo suono della composizione non è un fondamento cartesiano, ma un presagio, una promessa, e l'ultimo non chiude il domandare, ma raccoglie in sé tutte le inquietudini dello sviluppo ritmico, armonico, melodico e si riverbera come un'eco insieme chiarificatrice e problematica su quanto l'ha preceduto. Né la musica, né l'uomo sembrano godere, nella loro finitezza, del privilegio di una parola prima o ultima, ma come in Schubert e in Wagner sono sempre viandanti, *Wanderer*, o pellegrini, *Pilger*.

Il pensiero romantico, a tale proposito, ha posto particolare enfasi su un aspetto che distingue la musica non solo da tutte le altre arti, ma anche dal linguaggio verbale, fino al punto di rendere problematici *cliché* o *cluster* concettuali piuttosto diffusi quali “linguaggio” o “discorso musicale”: «la parola non riesce a cogliere, e tantomeno ad esprimere in maniera adeguata l'attimo cruciale del trapasso di un evento o di uno stato d'animo nel successivo, vale a dire, per riprendere l'immagine metafisica di Wackenroder, “le trasformazioni di una goccia nell'altra”»<sup>2</sup>. Il suono musicale appare come l'unica possibilità di espressione concessa alle *transizioni*. Ciò che la figurazione immobilizza e il linguaggio spezzetta in cause, effetti, attori, contesti, ma senza mai poter cogliere con i propri mezzi ciò che veramente conta, il passaggio tra stati dell'animo come tale, solo la melodia e l'armonia lo fanno affiorare in superficie, concedendo una forma e una possibilità, una voce, all'emarginato e al represso.

Dal punto di vista psicoanalitico e antropologico, il concetto di oggetto o fenomeno transizionale è stato proposto ed elaborato dallo psicoanalista inglese Donald Winnicott. Esso copre un'area di esperienza infantile che si distende tra l'erotismo o autoerotismo orale – ad es. la suzione del dito – e og-

---

<sup>1</sup> Bernhard WALDENFELS, *Fenomenologia dell'estraneo*, tr. it. di F.G. Menga, Milano, Cortina 2008, p. 34.

<sup>2</sup> Giovanni GUANTI, *Introduzione a Romanticismo e musica*, Torino, E.D.T. 1981, p. 18.

getti esterni intesi come “non-me”. Va detto subito che il fenomeno transizionale individua unicamente l’esperienza dell’uomo in quanto – appunto – uomo, staccandolo così dal resto del regno animale, comprese le specie più “giocose” e proprio per questo, non a caso, più antropomorfe. Il cucciolo di uomo nasce infatti prematurato e funzionalmente disadattato all’ambiente, privo cioè di sincronizzazioni istintive efficaci con il contesto naturale circostante. La sua gestazione, abbreviata dal lato della natura, si prolunga invece in modo esorbitante da quello della cultura, dove la madre – attraverso nutrimento, cure, complicità corporea, ma anche suoni, nenie, filastrocche – funge per anni da mediatore pressoché universale dell’ambiente, la cui immediata invasività fisica il bambino non sarebbe in grado di sostenere. All’uomo non sono così sottratte solo la prima e l’ultima parola, ma anche l’*immediatezza*. Il carattere integralmente mediato della sua esperienza attraverso forme giocose e veli apollinei, cicli di ripetizioni e variazioni ludiche, divagazioni e ritrovamenti corporei e fonici rappresenta complessivamente il mondo dell’illusione, indispensabile surrogato tanto biologico quanto culturale dell’ambiente fisico. Ma i due mondi stanno tanto poco in contrapposizione esclusiva che il primo è la lunga, obliqua e divagante strada che conduce, per transizioni successive, al secondo.

Giungere al reale significa accettare progressivamente la sua indipendenza dal Sé, l’autonomia innanzitutto del corpo materno, poi di tutte le cose che popolano il mondo. Sulla via infinitamente mediata di questo transito stanno oggetti, come la coperta soffice e calda, che surrogano progressivamente l’indipendenza della madre con sostituti carezzevoli e protettivi, e rendono passo dopo passo tollerabile il distacco. La melodia, fatta di alternanze di suono e silenzio, piano e forte, tempi forti e deboli, tensione e risoluzione armonica in una ripetizione ciclica condensa mirabilmente in sé un’elaborata strategia di controllo progressivo dell’assenza e contenimento dell’ansia da separazione. Anche in musica, del resto, spesso non vorremmo separarci dalla meraviglia, dall’incanto di certi temi o di determinate armonie, e nell’esperienza dell’ascolto viviamo il lutto della loro sparizione e l’angoscia che si tratti di una scomparsa irrecoverabile, superandoli però attraverso il godimento di altre forme di transizione ed elaborazione melodica, nella speranza della loro ricomparsa e ripetizione nel gioco.

Tra coperte, pupazzi di stoffa e altri surrogati morbidi e caldi, all'intelligenza di Winnicott non è affatto rimasta estranea la connessione con l'esperienza musicale: «il balbettare di un bambino e il modo in cui un bambino più grande va ripetendo un repertorio di canzoncine o di filastrocche mentre si prepara per andare a dormire rientrano nell'area intermedia come fenomeni transizionali insieme con l'uso che il bambino fa di oggetti che non sono parte del suo corpo ma che non sono ancora pienamente riconosciuti come appartenenti alla realtà esterna»<sup>3</sup>. L'esperienza transizionale – e quella musicale ne fa qui fede in modo straordinario – è infatti anche un'esperienza parzialmente *fusionale*. La sana distinzione tra il Sé e il mondo come altro non è per l'uomo un fatto biologicamente acquisito, ma una conquista davvero complessa, paziente, anche se realizzata in larga misura per eterogenesi dei fini attraverso forme ludiche di trasposizione e assunzione del ruolo altrui. L'indebolimento dei confini tra la coscienza e il suono tipica dell'esecuzione e dell'ascolto si riconduce a queste pratiche di introiezione e proiezione, scambio dionisiaco di maschere, fusione animistica o – nei termini più specifici di Winnicott – di coalescenza tra *creazione* e *ritrovamento*. Con il contributo e l'assistenza determinanti di una «madre sufficientemente buona», il bambino crea infatti ludicamente ciò che crede di trovare, e perviene così alla durezza del reale passando per un'accettabile onnipotenza dei pensieri. Giungere a tracciare in modo sintonico il limite permeabile tra Sé e il mondo è possibile solo passando per la loro giocosa confusione; e questi stati fusionali – si noti bene – non sono mai trascorsi una volta per sempre, né il loro ritorno è necessariamente regressivo. Riattivarli e ripercorrere periodicamente in forma, per così dire, “abbreviata” il transito della nostra infanzia è anzi una necessità antropologicamente imprescindibile di consolidamento del Sé e del principio di realtà; basterebbe quest'osservazione per rispondere a chi vede nella musica un epifenomeno biologico o psicologico, una specie di *byproduct* della coscienza, o magari un lusso estetizzante.

Se l'area “intermedia” è *illusione*, quest'ultima non va per nessuna ragione confusa con il delirio allucinatorio. «Si usa fare riferimento alla prova-di-realtà», scrive Winnicott, «e fare una distinzione precisa fra appercezione e percezione. Io sto qui spezzando una lancia a favore di uno stato intermedio

---

<sup>3</sup> Donald W. WINNICOTT, *Gioco e realtà*, tr. it. di G. Adamo e R. Gaddini, Roma, Armando 2006, p. 20.

tra la incapacità e la crescente capacità del bambino di riconoscere e di accettare la realtà»<sup>4</sup>. Per un paradosso che, tuttavia, già una modesta consapevolezza psicologica e antropologica rende solo apparente, l'urto immediato con il reale, lo *choc*, il trauma non sono affatto in grado di tracciare una sana linea di confine – efficiente ma anche permeabile – tra Sé e mondo. Essi producono, al contrario, stati paradossali e integralmente derealizzanti nei quali l'arrocamento disperato del Sé si sovrappone brutalmente – senz'alcuna transizione, appunto – all'incontrastabile e devastante invasività del reale. Si tratta della schizofrenia, sulla quale torneremo tra breve in relazione alla musica d'avanguardia.

È interessante che non uno psicologo, ma un musicologo come Thomas Clifton, delineando una fenomenologia essenziale della musica, si sia soffermato su alcuni di questi aspetti. Il gioco, come egli riconosce, non è l'"altro dalla realtà", ma la sua istituzione originaria e negoziazione: «Non dovremmo dire che il gioco è al di fuori, superiore o inferiore alla realtà, ma piuttosto che è una costituzione della realtà»<sup>5</sup>. Il ritmo risulta chiaramente fondamentale in questo processo: esso non è solo una scansione sincrona, monotona e tecnicamente calcolata, che si produrrebbe anche in un semplice lavoro manuale, ma un corrispondere alle e corrispondersi nelle alterazioni reciproche tra i corpi e le voci di madre e bambino, che trasportati entrambi sul piano dell'illusione creano in cicli complessi di ripetizioni e variazioni ciò che credono naturalmente di trovare: «Poiché i ritmi soggiacciono a tutto il comportamento motorio e vocale [...], la ritmicità sola (di solito riferita alla regolarità ritmica) non è un concetto sufficientemente differenziato considerando il suo ruolo nell'affetto infantile o la relazione tra l'interazione madre-bambino e la musica [...]. La madre e il bambino non tanto sincronizzano i loro ritmi quanto si coordinano e corrispondono alle reciproche alterazioni di questi ritmi»<sup>6</sup>. Il semplice ritmo come scansione "esatta" e calcolata sarebbe solo un fatto materiale che non dà accesso allo stato di *rêverie* giocosa e illusoria, ma semmai alla *trance*, all'allucinazione e alla perdita di Sé – quasi il programma

---

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 21

<sup>5</sup> Thomas CLIFTON, *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*, New Haven & London, Yale University Press 1983, p. 73.

<sup>6</sup> Ellen DISSANAYAKE, *Antecedents of the Temporal Arts in Early Mother-Infant Interactions*, in N.L. Wallin, B. Merker, S. Brown (eds), *The Origins of Music*, Cambridge (Massachusetts) / London, The MIT Press 2000, p. 394.

estetico della scuola minimalista in musica. Bernhard Waldenfels ha qui messo a fuoco come il rapporto sintonico tra l'Io e l'Estraneo, se di rapporto umano e non macchinale appunto si tratta, si cali in un contesto per principio a-sincronico, «spezzato» o sfasato, “fuori fase”. «Caratterizzo come *diastasi*», ha scritto, «questo differimento temporale che si scinde nell'anteriorità del *pathos* e nella posteriorità o ritardo della risposta, trasformando il dialogo omogeneo in un dia-logo eterogeneo; si tratta di una divisione originaria che produce sì una connessione, ma una connessione spezzata»<sup>7</sup>. L'autentica domanda che l'uomo pone, tanto nella vita come in musica, è una sorta di “sospensione” del tempo, una pausa e un'attesa di corrispondenza al proprio appello, una costante ristrutturazione comunicativa del *pathos* originario che si vede conferito o negato uno statuto *umano* proprio nel momento, nel peculiare “spazio” affettivo e in base al modo in cui viene raccolto. Questa è la forma mediata nella quale accolgo dall'ambiente i suoni fisici trasformandoli illusoriamente in musica – creo, appunto, ciò che trovo –, e che la melodia ripete riflessivamente una seconda volta al suo interno, facendo sì che le frasi melodiche si rispondano vicendevolmente, ascoltandosi tra loro e trasfigurandosi vicendevolmente da vibrazione sonora a illusione musicale.

Il fenomeno transizionale costruisce un'area neutra di fiducia inattaccabile dal dubbio, perché in esso ogni domanda sa di poter contare su una risposta: ogni gesto ne produce un altro corrispondente, ogni suono trova la propria eco o nella sollecitudine materna, o nella lallazione solitaria che sfrutta la compiutezza del circuito fono-auditivo e ci fa udire gioiosamente, con effetti rassicuranti, la nostra stessa voce: «Quando il bambino è solo, non può vedere, sentire o percepire l'odore dei genitori; udendone la voce, invece, riesce a renderli fisicamente presenti in qualche remoto ed arcaico modo. La voce dei genitori che rispondono per esempio nel buio al bambino che piange o che grida, o alle vocalizzazioni del neonato, gli comunicano il senso della loro presenza»<sup>8</sup>. Ma essere inattaccabile dal dubbio significa essere immune dalla *morte*, perché quest'ultima non è altro che il paradigma stesso dell'assenza, della mancata risposta alla domanda, della fine del gioco. La morte è, in quanto ultima parola, l'integrale dissolversi della corrispondenza, e come tale

---

<sup>7</sup> Bernhard WALDENFELS, *op. cit.*, p. 57.

<sup>8</sup> Hans LOEWALD, *Riflessioni psicoanalitiche*, tr. it. di A. Rolla, Milano, Dunod 1999, p. 159.

non può penetrare *direttamente* nello spazio transizionale. Esso è infatti armonia fra il Sé e il non-Sé, e ancora non concede spazio a perdita e lutto. L'istante inaugurale del tempo non veste i panni barocchi della dissipazione irreversibile e della rovina di tutte le cose, ma esordisce come gioco musicale a perdersi e ritrovarsi che ancora non accoglie al suo interno la morte. «L'universo transizionale, e in particolare il tempo transizionale», secondo Michel Imberty, «non lascia posto alla separazione, alla perdita, al lutto. Il Medesimo e l'Altro si sovrappongono in interminabili dissolvenze incrociate e, in quest'aria armoniosa, la madre e il bambino possono inscenare all'infinito la loro separazione e il loro ritrovarsi»<sup>9</sup>.

Eppure, fa parte della grammatica di “gioco” che esso, se è tale, debba finire. Esso non sarebbe quello che è se così non fosse. Se il gioco, e particolarmente quello musicale, non fa penetrare immediatamente in sé la morte – e, se anche lo fa, prevede sempre la possibilità di una “risurrezione” –, esso ne è tuttavia la fondamentale preparazione. La melodia procede pur sempre, seguendo la sua intenzionalità temporale, verso una conclusione che sia la *sua* conclusione. Neanche con la morte l'uomo può direttamente scontrarsi, ma deve gradualmente apprendere a riconoscerla e ad accettarla, velandola di forme apollinee senza negarla. Questo riconoscimento e quest'accettazione riguardano specificamente la nostra *finitezza*, che il carattere narcisista non per caso disconosce. Poche esperienze sono commoventi al pari di una melodia che termina nel modo *giusto*, proprio così come deve terminare, senza ipocrisia o sguaiatezza, e soprattutto senza arrestarsi casualmente qua o là. Il modo di morire, e il senso che esso getta retrospettivamente sul proprio vivere e avere vissuto, è come noto al centro di *Guerra e pace* di Tolstoj e de *Il processo* di Kafka. Allo stesso modo, il modo in cui una melodia “muore” dice qualcosa della sua fondamentale “eticità”.

## 2. La composizione con i dodici suoni e la transizione

Leggiamo ora una suggestiva e ancor più istruttiva descrizione che Theodor Adorno offre dello Schönberg dodecafonico ed espressionista. In lui, secondo Adorno, «non son più passioni ad essere simulate, ma sono piuttosto

---

<sup>9</sup> Michel IMBERTY, *La musica e l'inconscio*, tr. it. di A.R. Addessi, in J.J. Nattiez (ed.), *Enciclopedia della musica*, Torino, Einaudi 2002, vol. IX, *Il suono e la mente*, p. 341.

moti corporei dell'inconscio, *chocs*, traumi, nella loro realtà non deformata, che vengono registrati nel *medium* musicale»<sup>10</sup>. La simulazione, dunque l'illusione, è scomparsa e, come c'era da aspettarsi, al suo posto subentra puntualmente un'invasione di *choc*, traumi, moti elementari che erompono al limite tra psiche e soma, registrati direttamente e senza deformazione – dunque non più giocosamente mediati – nel fatto musicale con la scrupolosità di un sismografo o di un qualunque altro apparecchio tecnico. Sembra piuttosto chiaro che lo spazio transizionale è qui scomparso a favore di un genuino contatto, diretto e non mistificato, con la realtà. L'illusione sarebbe infatti, secondo determinate prospettive filosofiche, la falsa coscienza non più tollerabile che gli uomini si costruiscono su loro stessi e sulla loro situazione nel mondo sociale.

Schönberg, il cui genio musicale nessuno può seriamente mettere in discussione, ha più volte vigorosamente difeso la sua composizione con i dodici suoni da attacchi intellettualmente ottusi e volgari. Ha asserito di essere in certa misura un compositore tonale, e più volte ribadito che la dodecafonia non rappresenta una rottura drastica e artificiosa con la tonalità, a patto d'intendere quest'ultima in senso culturalmente, storicamente e intellettualmente profondo, ampio e consapevole, senza ridurla a una piatta ed esangue ricetta di scuola. Alban Berg ha poi fedelmente seguito le intenzioni del maestro con la sua analisi strutturale di *Träumerei* di Schumann. Schönberg ha inoltre affermato senza riserve il valore espressivo della dodecafonia come veicolo adeguato della potenza emotiva e testimonianza autentica della violenza passionale, rifiutando di intenderla come arida combinatoria di suoni e manipolazione di serie numeriche. Persino alla scala cromatica ha rivendicato una storia lunga e rispettabile, che non inizia certo con l'avanguardia – la quale non l'ha inventata – né terminerà con essa.

Come intendere queste dibattute posizioni teoriche schönbergiane? Esse, a nostro giudizio, peccano di una curiosa ma significativa forma d'ingenuità nel loro tentativo di “destoricizzare” l'avanguardia dodecafonica e di legittimarla come *naturale* estensione e sviluppo del sistema tonale. Se Adorno accusa gli adepti ostinati del tonalismo di naturalizzare ciò che è storico e che

---

<sup>10</sup> Theodor W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, tr. it. di G. Manzoni, Torino, Einaudi 2002, p. 44.

ormai ristagna da fin troppi secoli, l'operazione intellettuale di Schönberg andrebbe qualificata, allo stesso titolo, come ideologica, nella misura in cui fare ideologia significa appunto – secondo Marx – contrabbandare come naturale ciò che invece è storico. E poche realtà culturali come la composizione con i dodici suoni andrebbero qualificate come storiche da parte a parte. In altre parole, l'ecumenismo schönbergiano trascura una vera e propria rottura epistemologica intervenuta nella storia occidentale con il predominio delle nuove forme dell'economia monetaria prima, della tecno-scienza poi (anche se i due aspetti si disgiungono solo mediante una riflessione piuttosto artificiosa), che le nuove forme compositive cominciano a rispecchiare, incorporandole poi sempre più fedelmente. Il concetto di fenomeno transizionale può aiutarci nella decifrazione di questa transizione epocale che, paradossalmente, mette fine allo stesso senso della transizione e ai fenomeni ad essa correlati.

Si prenda in considerazione, nei limiti di questo saggio, la forma della moderna circolazione monetaria. Denaro significa immediatezza dello scambio, contrazione temporale, sollecitazione sensibile in forma di *choc*, agitazione priva di diacronia e di sviluppo, ma fatta solo di avvicendamento accelerato e nessi stimolo-risposta, eloquentemente documentati dai listini di Borsa. Contro quest'eccesso di stimolazione, le anonime funzioni psichiche, linguistiche e istituzionali che corrispondono all'altro volto dell'economia monetaria fungono da esonero, erigendo una barriera o allestendo un filtro che anestetizzi le impressioni sempre più virulente sterilizzandole in un altrettanto anonimo dominio dell'elemento quantitativo, il tutto evidentemente a discapito della relazione personale. Certo, anche la musica – come si è visto – incorpora nella propria struttura formale il senso stesso della transizione, sua ragione d'essere, così come il denaro universalizza, attraverso il *medium* monetario, la transizione nella moltiplicazione infinita delle sue *transazioni*. Ma qui l'analogia si arresta e denuncia di essere solo apparente: la transazione monetaria, per parafrasare Schönberg, non è semplicemente l'estensione naturale della transizione melodica. La melodia coinvolge il soggetto ascoltatore in un gioco di domande e risposte, attese e soddisfazioni e in uno scambio emotivo, e a questo rapporto corrisponde la sua duplicazione riflessiva sensibilmente rilevabile all'interno della melodia stessa, nel gioco responsivo tra i

suoi componenti<sup>11</sup>. Ma il denaro, come struttura definitiva della contrattazione sociale ed esistenziale, fa della reciprocità della vita un fatto esplicitamente formale nella sua trasparenza razionalizzata, nel senso che istituzionalizza totalmente lo scambio nella propria forma invece di renderlo semplicemente possibile in virtù di essa. Alienando in sé la reciprocità e così ponendola esplicitamente *dinanzi* all'individuo, la nuova forma non consente più che quest'ultimo possa situarsi spontaneamente con le proprie emozioni e i propri pensieri *in e attraverso* di essa. Non a caso all'economia monetaria non si rivolgono domande, e non si potrebbe sensatamente farlo neanche se si volesse, perché il domandare è già stato da essa interamente capitalizzato e formalizzato nella legge della domanda e dell'offerta, che ne esaurisce le possibilità e la "grammatica". In questa forma non è possibile situarsi, né specularmente calarla e incorporarla nel proprio gesto o nel proprio *ethos*. Non sono consentite né proiezioni né introiezioni.

Due conseguenze risultano allora particolarmente importanti, e in special modo sul piano di una proposta estetica che, più o meno consapevolmente, ha incorporato questo modello o almeno ne è stata inconsapevolmente determinata.

La prima è la liquidazione del soggetto, che non si rapporta più con una forma che ha già capitalizzato il rapporto in quanto tale come sua propria determinazione, alienandolo del tutto. Da una struttura bidimensionale, che connette indissolubilmente la relazione esogena di domanda e risposta tra il soggetto e la forma con la relazione endogena tra gli elementi della forma, si passa a una monodimensionalità puramente riflessiva e intra-formale. La soggettività, così sconnessa dal piano relazionale divenuto autonomo, regredisce allora prontamente a forme di atomismo sociale ed esperienziale. Gli estremi di razionalizzazione e primitivismo sono quindi riuniti nella rigida logica

---

<sup>11</sup> Accade qui semplicemente e naturalmente alla melodia ciò che, per una volta, trova un esatto parallelismo nello sviluppo del linguaggio verbale: «Il principio dello *sbiadimento referenziale* entra in gioco nel momento in cui dalla fase della *prosopopea verbale* – in cui il bambino si identifica ancora "fusionalmente" con il mondo percettivo presente ai suoi occhi al momento dell'enunciazione – si passa alla *prosopopea proposizionale* vera e propria, fase linguistica in cui l'intenzione comunicativa non è più rinviata verso il mondo percettivo, ma *permane all'interno della proposizione* anche in assenza di un referente esterno, grazie alle funzioni logico-semantiche diversificate assunte dal soggetto-nome e dal predicato-nominale» (Alberto GUALANDI, *La struttura proposizionale della verità umana*, "Discipline Filosofiche", XIII, I, 2003, p. 138).

computazionale e insieme nell'imprevedibile e schizofrenica fluidità di circolazione del denaro senza più mediazioni dialettiche o spazi transizionali intermedi. Questi estremi s'incontrano ormai non dialetticamente nell'immediatezza più indifferente. È un fatto che il denaro moltiplichi senza sosta, quasi in modo incontrollato, le possibilità di relazione, fino a dissolvere in una ragnatela di connessioni quanto ancora restava di sostanziale nell'esistenza. Ciò accade perché esso non è più, nonostante le apparenze contrarie, una struttura di *transizione* tra l'uomo e l'altro uomo e tra questi e la realtà, com'è proprio fra l'altro della musica, ma la diretta inclusione e metabolizzazione della relazionalità nella propria struttura formale, relazionalità che esso dunque aliena nel momento stesso in cui l'istituzionalizza.

La seconda conseguenza ci avvicina maggiormente al problema estetico e, in particolare, musicale. Il problema è che la relazione esogena dell'individuo con la forma è condizione indispensabile per poter cogliere quella endogena tra gli elementi formali. Posso cogliere sensibilmente il fatto che le frasi musicali giocano a richiamarsi, ponendosi domande e rispondendovi, solo perché *io* posso giocare questo gioco con la melodia nel suo complesso, interrogandola e facendomi interrogare da essa. Se questo piano soggettivo scompare, trascina nella sua liquidazione anche quello oggettivo. E se non sono in grado d'istituire questo gioco di corrispondenza con un certo tipo di musica a partire dalla mia soggettività, tanto meno si potrà pretendere che esso si rilevi in modo autoctono nel fenomeno musicale. Ora, per quanto una certa tecnica compositiva proceda inarrestabilmente a moltiplicare il proprio sistema di corrispondenze interne, estendendolo a tutti gli elementi formali e dotandolo di un'esattezza calcolabile di ordine matematico, altrettanto l'imperscrutabilità di queste connessioni finisce, passo dopo passo, per assimilarsi all'incomprensibilità schizofrenica degli attuali meccanismi economici. L'aporia estetica e ideologica di questa musica consiste nell'aver programmaticamente liquidato il soggetto insieme allo spazio transizionale – i due aspetti fanno tutt'uno –, lamentando al tempo stesso l'incomprensione del proprio sistema di corrispondenze funzionali, incompienza tuttavia insuperabile in mancanza di una soggettività.

Abolire il soggetto e la transizione significa, in una parola, abolire la morte e il suo senso per l'uomo, e con essa l'orizzonte umano della finitezza, in nome di qualcosa d'illimitato che evidentemente non può più corrispondere

al concetto di umano. Già in Schönberg la rimozione dell'“essere-per-la-morte” trova, come risorsa, alcuni puntuali dispositivi tecnici. Egli, ad es., tratta anche gli accordi “di transizione” come strutture armoniche alla pari di tutte le altre, abolendo la loro gerarchizzazione ideologica: «Schönberg respinge, quasi con disprezzo, una teoria che osa scartare parti della struttura polifonica come insignificanti o “accidentali”. Secondo il suo punto di vista anche la combinazione più transitoria di accordi è altrettanto essenziale alla struttura armonica degli elementi formali che colpiscono con maggiore evidenza»<sup>12</sup>. Ma se tutto è transizione, nulla evidentemente lo è più, e se tutto si muove, tutto sta fermo: movimento non vuol dire infatti, necessariamente, sviluppo, mentre solo per quest'ultimo la morte ha un senso. Si noti che questa generalizzazione illimitata delle transizioni corrisponde perfettamente alla capitalizzazione integrale delle relazioni da parte dell'economia monetaria, al punto da far apparire davvero profetico il giudizio, spesso ripetuto da Marx, secondo il quale il denaro trionfa sulle proprie contraddizioni semplicemente generalizzandole: «Lo svolgimento della merce non supera tali contraddizioni, ma crea la *forma* entro la quale esse si possono muovere»<sup>13</sup>.

Un altro dei modi utopici allestiti dalla serialità per abolire il tempo consiste nel riportare indifferentemente la dimensione orizzontale di porzioni della serie su quella verticale. Nelle parole di Pierre Boulez, «molti elementi di questo genere implicano che lo stesso materiale sia relativamente inerte, e che sia reso operante dalla scelta delle dimensioni che l'inglobano»<sup>14</sup>. Il suono melodico pieno di vita che il bambino scambia con la madre è ora divenuto un oggetto inerte e tecnicamente manipolabile a piacere. La morte si può dunque obliare, il tempo arrestare, la transizione congelare rovesciando il procedere della serie nell'immobilità di una sovrapposizione armonica, ma – come si vede – al prezzo di sottrarre la vita allo stesso suono e far ritornare la morte al suo interno. In queste manipolazioni non si tratta solo del rischio di un regresso al primitivo e della dittatura simbolica e pratica sul proprio materiale, ben colto dalle fini osservazioni di Benjamin: «Se molti secoli fa [la scrittura]

---

<sup>12</sup> Anton EHRENZWEIG, *La psicoanalisi della percezione nella musica e nelle arti figurative*, tr. it. di S. Aymone Marsan, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1977, p. 22 (tr. leggermente modificata).

<sup>13</sup> Karl MARX, *Il capitale. Critica dell'economia politica*, tr. it. di D. Cantimori, Roma, Editori Riuniti 1994<sup>5</sup>, Vol. I, p. 136.

<sup>14</sup> Pierre BOULEZ, Jean-Pierre CHANGEUX, Philippe MANOURY, *Les neurones enchantés. Le cerveau et la musique*, Paris, Odile Jacob 2014, p. 64.

aveva incominciato pian piano a coricarsi e da iscrizione eretta era divenuta manoscritto semiadagiato sui leggi per stendersi alla fine nel letto del libro stampato, ora comincia altrettanto lentamente a risollevarsi da terra. Già il giornale si legge tenendolo più ritto che in posizione orizzontale; il cinema e la pubblicità poi spingono del tutto la scrittura in dittatoriale verticalità<sup>15</sup>. Si tratta, soprattutto, della diretta e pervasiva manifestazione dell'angoscia, della disperazione, dell'agitazione frenetica che erompono nuovamente dal cuore di una modalità compositiva che, nelle sue stesse strutture formali, ha tentato di negare la morte e rimuoverla del tutto, invece di accettarla giungendovi passo dopo passo attraverso transizioni ludiche e apollinee. La categoria psicoanalitica è quella di ritorno del rimosso.

### **3. Adorno e Binswanger**

Ludwig Binswanger appartiene a una tradizione teorica assai diversa da quella di Winnicott. La sua psichiatria fenomenologica ha ben poco a che vedere con un armamentario tecnico fatto di “scissioni”, “proiezioni”, “introiezioni” e fenomeni transizionali tipici della scuola inglese, orbitando piuttosto intorno a nuclei concettuali come la connessione esperienziale e il progetto di mondo. Proprio per questo egli può, dalla sua posizione, confortare la nostra analisi offrendole un riscontro da una prospettiva del tutto differente. La disamina di uno dei suoi casi clinici più celebri, quello della paziente schizofrenica Lola Voss, dovrebbe gettare una luce interessante su alcune complesse affermazioni dialettiche di Adorno. Quest'ultimo, non sempre però con la medesima convinzione, sembra riconoscere dialetticamente alla disumanizzazione della nuova musica non solo un ruolo di critica dell'umanesimo falso e ideologico, ma anche un potenziale utopico ed emancipativo, premessa e condizione di una nuova società conciliata. Ciò merita di essere messo alla prova del più sobrio linguaggio della clinica. Esso, in particolare, ha il merito di mostrare che un corpo di proposizioni che si presentano come dialettiche può essere in realtà riconvertito in altrettante formulazioni crudamente fenomenologiche.

---

<sup>15</sup> Walter BENJAMIN, *Strada a senso unico*, tr. it. di M. Bertolini et al., Torino, Einaudi 2006, p. 22.

Adorno ha riconosciuto la progressiva incapacità della musica moderna di comunicare col mondo esterno e il suo arroccamento sempre più intransigente nella chiusura ermetica dell'opera, che rifiuta qualunque compromesso comunicativo con la realtà alienata. Il compositore è così coinvolto in una particolare dialettica tra libertà e costrizione: «Non appena soggioga nel suo ambito più tipico, che è quello della libera produzione artistica, fin l'ultima eteronomia, esso comincia a ruotare in sé stesso come imprigionato, sciolto da tutto quanto gli si oppone e dalla cui penetrazione aveva ricevuto il proprio significato»<sup>16</sup>. Ma non soltanto il Sé, perduto il vincolo del mondo esterno, non può che ricrearne uno ancora più angosciato nel perimetro della propria soggettività riflessiva. Adorno aggiunge ancora che la peculiare tecnica compositiva «degrada il soggetto a schiavo del “materiale”, inteso come vuoto compendio di regole, nell'istante in cui il soggetto ha assoggettato completamente il materiale a sé stesso, cioè alla sua *ratio* matematica»<sup>17</sup>. Ritroviamo qui una descrizione esemplare dei caratteristici “due tempi” di sviluppo di una schizofrenia classica, così ricostruiti da Binswanger a proposito di Lola Voss: «si può osservare la progressiva mondanizzazione dell'esistenza, cioè il fatto che la presenza rinnega sé stessa come autentica e libera possibilità di Sé e cade in balia di un determinato progetto di mondo, nel quale finisce deietta. In tutti questi casi la presenza non può più far esistere liberamente il mondo, ma è sempre più consegnata a un particolare progetto dal quale viene afferrata o sopraffatta».<sup>18</sup> Lo schizofrenico non soggiorna spontaneamente presso il mondo, ma vuole coartarlo in un progetto di rigida pianificazione, che lo tuteli da qualunque imprevisto. Una dialettica implacabile della volontà capovolge però presto o tardi questo stato di cose. Il compito angosciato e logorante di mobilitare la volontà per controllare dispoticamente ogni singolo frammento d'esperienza, invece di lasciarlo “fluire” liberamente, finisce per consegnare senza condizioni il soggetto alle potenze persecutorie di quel mondo che aveva voluto integralmente pianificare. Lo schizofrenico viene «sopraffatto» da un mondo che lo *obbliga* costantemente a esercitare il suo dominio su di esso.

---

<sup>16</sup> Theodor W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, op. cit., p. 25.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 116.

<sup>18</sup> Ludwig BINSWANGER, *Il caso di Lola Voss*, tr. it. di G. Banti, in Id., *Essere nel mondo*, Roma, Astrolabio-Ubaldini 1973, p. 287.

«L'inumanità dell'arte», aggiunge tuttavia Adorno, «deve sopravanzare quella del mondo per amore dell'umano»<sup>19</sup>. Amare gli uomini nell'epoca della società totalmente amministrata significa non cedere al sentimentalismo volgare e ideologico dell'umanesimo, maschera politico-ideologica della repressione sociale e del più spietato sfruttamento, ma tornare a raggiungere l'uomo attraverso la negazione della sua apparenza più immediata e la presa in carico, nelle forme dell'arte, della verità inumana che giace sotto le forme superficiali della *humanitas* tardo-borghese. Dal punto di vista clinico, ecco le corrispondenti espressioni di Binswanger: «Questo implica un progetto di mondo in cui l'ente in generale e in particolare le "co-presenze" sono accessibili solo attraverso il "pre-progetto" della diffidenza e dell'aspetto sinistro oppure, ma è equivalente, attraverso il pre-sentimento del minaccioso»<sup>20</sup>. Per lo schizofrenico, che progetta di pianificare tutto, tutto è altresì demoniaco, motivo di allarme o almeno di diffidenza generalizzata. Qualunque imprevisto anche irrilevante è una minaccia che può infrangere l'impalcatura rigida e inalterabile di un progetto di mondo che, per definizione, ha rifiutato di comunicare con la mutevolezza e imprevedibilità del reale. L'intero paesaggio mondano si popola allora di complotti e presenze inumane, spettrali e sinistre, le stesse che incontriamo in ogni battuta della "nuova musica", costellata in tutte le sue pieghe di segnali d'allarme (nel gergo psicoanalitico, i "segnali d'angoscia") lanciati sul nulla. Così nel fantasma di mondo dello schizofrenico come in quello musicale corrispondente, queste sono le uniche forme di presenza ammesse per statuto ontologico o "grammaticale".

Il dissolversi delle mediazioni, il diretto contatto e il rispecchiamento paradossale di iper-razionalità e stimolo psicosomatico elementare, non passando più evolutivamente per nessun "oggetto transizionale", non possono inoltre che trovare, in musica, una sintesi paradossale nella *dissonanza*. In questo specifico senso, scrive Adorno: «La dissonanza e la necessità ad essa strettamente imparentata di formare le melodie con intervalli "dissonanti" sono però i veri veicoli del carattere protocollare dell'espressione: così lo stimolo soggettivo e l'aspirazione ad una sincera e diretta affermazione di sé diviene *organon* tecnico dell'opera oggettiva»<sup>21</sup>. Stimolo sensibile e *organon*

---

<sup>19</sup> Theodor W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, op. cit., p. 129.

<sup>20</sup> Ludwig BINSWANGER, *Il caso di Lola Voss*, op. cit., p. 288.

<sup>21</sup> Theodor W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, op. cit., p. 62.

tecnico non sono mediati per passaggi transizionali, ma risultano essere immediatamente la stessa cosa nella dissonanza generalizzata. In questo paesaggio musicale ed esistenziale dove tutto è e non può essere che dissonante, osserviamo allora il dissolversi del carattere della promessa e della trascendenza che pure Adorno a più riprese ritiene di ascrivere alla nuova musica. Dal punto di vista psicoanalitico, il carattere che non fa mai promesse né si trascende mai oltre sé stesso è per elezione quello narcisistico, e il narcisismo secondario è una pratica vissuta di chiusura nel perimetro inviolabile del Sé e di negazione del senso della morte e della finitezza. In ogni caso, le parole di Binswanger così traducono questo specifico aspetto: «In questo caso la presenza si trova dappertutto nell'angoscia, ma non in quella autentica od esistenziale (il venir-immersi nel nulla, come prova suprema e fonte di ogni maturazione esistenziale), bensì in un'angoscia derivata e non autentica, cioè nella paura di una cosa determinata e di una *precisa* catastrofe. Eppure bisogna riconoscere che la formazione di un ideale è di per sé stessa l'esito di una segreta angoscia esistenziale, cioè dell'angoscia di essere costretti ad accettare la presenza nel suo contingente essere-così»<sup>22</sup>. Se tutto, nell'esistenza dello schizofrenico, risulta angosciante e dissonante, è significativo notare – soprattutto in vista delle considerazioni conclusive di questo saggio – che si tratta in effetti di dissonanza e angoscia *inautentiche*, cioè in qualche modo derivate e mascherate. Vi ritorneremo tra breve.

Se è vero che, proprio in quanto uomini, «noi siamo un colloquio» (Hölderlin), nell'attuale epoca del mondo totalmente amministrato questo colloquio non può più realizzarsi spontaneamente e direttamente. «La comunicazione delle opere d'arte con l'esteriore, con il mondo davanti a cui esse si chiudono felicemente o infelicemente», scrive infatti Adorno, «avviene però mediante non-comunicazione»<sup>23</sup>. Che la comunicazione possa avvenire sulla base della non-comunicazione è un principio espresso in forme piuttosto lapidarie, con una perentorietà quasi terroristica, che meriterebbe di essere annoverato tra i *mysteria magna* della speculazione filosofica. La spontaneità irriflessa del dialogo appare in ogni caso ad Adorno già infettata dal virus ubiquitario dell'ideologia e della dominazione totale, e come tale va negata per poter essere in seguito riconquistata. Allo stato delle cose, però, l'unico

---

<sup>22</sup> Ludwig BINSWANGER, *Il caso di Lola Voss*, op. cit., p. 289.

<sup>23</sup> Theodor W. ADORNO, *Teoria estetica*, tr. it. di G. Matteucci, Torino, Einaudi 2009, p. 9.

modo autentico di colloquiare è rifiutarsi di farlo. La descrizione fenomenologica di Binswanger suona a propria volta così: «Quando la presenza cessa di maturare, di spazializzarsi, di essere Sé e di comunicare con gli altri, essa cessa di esserci; essa ha infatti il suo “luogo”, il suo “ci”, solo nel trascendimento della cura (per non parlare del tras-volo dell’amore) e nel suo superare sé stessa, cioè nella sua dischiusura o apertura, che non è altro che una espressione generale per la sua maturazione, la sua spazializzazione, il suo essere Sé. Questo è anche un motivo per il quale un completo autista schizofrenico noi non lo sperimentiamo più come un nostro “prossimo”, che riteniamo responsabile del suo comportamento nei nostri confronti e dal quale ci aspettiamo una risposta generalmente “sensata”, ma lo sperimentiamo come un “mero essere vivente” irresponsabile, che non risponde»<sup>24</sup>. Lo schizofrenico non risponde, come non rispondono più all’uomo la contemporanea forma dell’economia monetaria e la composizione musicale d’avanguardia, trincerate nel perimetro della propria ermetica chiusura e nella propria – letterale e programmatica – *irresponsabilità*. Nulla vieta naturalmente di sostenere che, allo stato attuale delle cose, l’irresponsabilità è rimasta l’ultima forma possibile e autentica di responsabilità.

Attraverso queste reiterate asserzioni dialettiche, che Binswanger riscrive però crudamente in forma di non dialettica descrizione fenomenologica e clinica, Adorno giunge infine al punto davvero decisivo della questione: «la liquidazione dell’individuo è il vero suggello del nuovo stadio della musica»<sup>25</sup>.

#### **4. Ritorno della transizione rimossa**

«Binswanger vede in questo, con ragione, un aggravarsi della malattia, poiché con ciò il paziente rinuncia definitivamente al tentativo di integrare l’evento espressivo sconvolgente nel mondo altro che esso squarciava a partire dal mondo vecchio. Egli tenta ormai soltanto di tenere insieme, in un progetto di mondo che ancora accada “in vista di sé”, le schegge del mondo perduto»<sup>26</sup>. Merito di Henri Maldiney è stato riconnettere alle categorie psichiatriche binswangeriane e alla “grammatica” della schizofrenia che ne dipende

---

<sup>24</sup> Ludwig BINSWANGER, *Il caso di Lola Voss*, op. cit., p. 291.

<sup>25</sup> Theodor W. ADORNO, *Dissonanze*, tr. it. di G. Manzoni, Milano, Feltrinelli 1979<sup>3</sup>, p. 17.

<sup>26</sup> Henri MALDINEY, *Della transpassibilità*, tr. it. di F. Leoni, Milano, Mimesis 2004, p. 89.

il problema della transizione, tema concettuale – come si è visto – decisamente estraneo a quell'ispirazione teorica, e che rischiavamo conseguentemente di perdere di vista nella nostra analisi. L'altro mondano irrompe prima o poi, come «evento espressivo sconvolgente», sulle forme onticamente sedimentate del vecchio mondo. Il nuovo di ordine espressivo entra così in una dialettica di conflitto e ristrutturazione con il vecchio di ordine ontico. Come se la cavano al proposito il Sé relativamente sano e quello schizofrenico?

«Tale drammatica», continua Maldiney, «si chiarisce attraverso un secondo carattere dell'espressione. Solo viene incontro l'ontico. Ma l'espressione è dell'ordine del patico. Motivo per cui essa fa la sua comparsa nello spazio della crisi. E nella crisi, scrive Weizsäcker, la dimensione del patico “ascende all'altezza di una potenza esclusiva”. “Lo stato patico è in fondo sinonimo della scomparsa dell'ontico; la crisi di trasformazione evidenzia la lotta a morte ingaggiata tra l'attributo patico e quello ontico”. Si tratta di una lotta tra due mondi: l'uno che viene dischiuso dall'espressione e che si tratta di sopportare, l'altro che si trova costituito, per l'esserci, dall'insieme dell'ente e, più profondamente, da ciò a partire da cui sino ad allora gli si era annunciato l'ente a cui poteva rapportarsi»<sup>27</sup>. Il contributo scientifico di Weizsäcker rappresenta qui l'anello di congiunzione – esso stesso *transizione* – tra la descrizione fenomenologica di Binswanger e il problema dell'esperienza transizionale. Questa connessione si concretizza già al livello del “semplice” atto percettivo, che per Weizsäcker, evidentemente, semplice non è affatto. La percezione non è l'impressione fisiologica diretta di un *input* mondano sui recettori sensibili del soggetto e la genesi di un'immagine mentale, ma un evento olistico, complesso e inizialmente indecidibile rispetto ai suoi due fattori soggettivo e oggettivo. Esso non è ciò che un oggetto fa a un soggetto, ma all'opposto un tutto che, proprio nel transito della sua evoluzione e nella configurazione assunta dal suo sviluppo, decide i ruoli del soggetto e dell'oggetto e l'altezza alla quale si colloca la linea della loro demarcazione. La percezione immediata di un semplice movimento sullo sfondo del «mondo costituito» non determina ancora se a muoversi sia stato il percipiente o il percepito, finché essa non entra in un'elaborazione transizionale. La volontà del primo e quella del secondo ingaggiano allora una lotta nella “terra di nessuno” di una transizione che, volta per volta, dovrà decidere del ruolo attivo

---

<sup>27</sup> *Ibid.*

e di quello passivo, tracciando tra di essi un limite fluido, costantemente rinnovato e altamente permeabile. La fluidità e spontaneità della normale esperienza umana è costituita, dunque, di queste perpetue micro-transizioni che mobilitano la volontà. Ecco però il modo peculiare in cui questa mobilitazione ha luogo nell'esperienza normale: «Attraverso la crisi», scrive Weizsäcker, «la vera decisione si forgia da sé sola, essa è cominciamento e origine. Essa non si può spiegare, ma attraverso di essa si spiegano altre cose. Ma ciò significa che il conflitto tra libertà e necessità, detto in termini soggettivi, tra *volere* e *dovere* non si risolve attraverso fattori dinamici come attraverso motivazioni o azioni causali. Ma solo *post festum* noi esperiamo quale *volere* e quale *dovere* ha vinto»<sup>28</sup>.

La volontà, in altre parole, non è quella che il singolo, di propria iniziativa, esercita affannosamente sul mondo per deciderne altrettanto angosciosamente, istante per istante, la nuova configurazione e coartarla nelle forme immutabili del vecchio mondo e del progetto inalterabile che gli corrisponde. Non solo l'attribuzione relativa dei ruoli, ma anche quella della volontà che di volta in volta prevale è presa totalmente in carico dal gioco della ristrutturazione, che si svolge spontaneo secondo le proprie regole e solo alla *fine*, riverberandosi sui suoi momenti precedenti, distribuisce i ruoli e decide chi ha agito e chi no, e quale volontà ha prevalso.

«Nella psicosi», aggiunge però Maldiney, «la trasformazione dall'uno all'altro mondo non ha luogo. Per l'esistenza immobilizzata nel frammezzo dei due mondi, non si dà più evento. Essa si trova sprovvista di tale esistenza»<sup>29</sup>. Queste espressioni fanno suggestivamente segno a un ritorno del rimosso nell'esperienza schizofrenica. Proprio l'esistenza che ha voluto emarginare il gioco della transizione e, con esso, i limiti insuperabili della finitezza umana, si ritrova ora ad abitare, totalmente sradicata, il non-luogo, la terra di nessuno di una transizione insuperabile che riappare però in forma persecutoria e – come si è visto – inautentica. Quello che resta del Sé non può allora più vivere nel vecchio mondo ontico, ma non può accedere al nuovo mondo espressivo, e si aggira così fantasmaticamente in uno spazio dove il soggetto e l'oggetto non sono più in grado di tracciare il loro discrimine e di difendersi

---

<sup>28</sup> Viktor von WEIZSÄCKER, *La struttura ciclomorfa. Teoria dell'unità di percezione e movimento*, tr. it. di P.A. Masullo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1995, p. 258.

<sup>29</sup> Henri MALDINEY, *Della transpassibilità*, op. cit., p. 89.

dall'invasione dilagante del loro corrispettivo. Viene inevitabilmente da pensare alle cellule compositive della musica d'avanguardia, e al loro aggirarsi smarrito in uno spazio vuoto che non consente più all'orecchio umano di operare le continue e necessarie ristrutturazioni tra i diversi mondi corrispondenti ai differenti contesti ed episodi melodici.

Detto in forma piuttosto schematica, la transizione normale è illusoria, (semi-)inconscia, spontanea e giocosa. La volontà degli attori è qui marginalizzata perché il progetto comanda spontaneamente su di essa, che appartiene al tutto del gioco e non all'iniziativa dell'individuo. Essa rappresenta un compito infinito e rinnovato, plastico, di radicarsi in un mondo dove, nell'esistenza come in musica, la fine interpreta il principio, si riverbera su di esso e gli attribuisce il ruolo – attivo o passivo, soggettivo oppure oggettivo – che è chiamato a sostenere nella logica del tutto. La transizione patologica nasce, al contrario, dal rifiuto della transizione naturale come cattivo effetto di ritorno. La schizofrenia ha almeno il merito di portare in piena luce questo processo di transizione spesso del tutto fuggevole e qui invece congelato, dove – proprio perché il transiente rappresenta la situazione definitiva – tutto si muove ma contemporaneamente tutto è desolatamente fermo, e l'agitazione angosciosa si consuma interamente “sul posto” senza avanzare – tanto nella vita come in musica – neppure di un passo. Per quanto, soprattutto nell'arte figurativa, questa emergenza del fenomeno abbia dato origine a opere di livello straordinario (pensiamo qui all'espressionismo tedesco e alle sue atmosfere programmaticamente allucinate), non va dimenticato che si tratta in ogni caso di transizione e di angoscia inautentiche, prodotti di ritorno del mascheramento della transizione e dell'angoscia autentiche, seppure – come Binswanger ha rilevato – essenzialmente connessi con queste ultime. La loro “cattiva essenza” si tradisce infallibilmente nell'assegnazione della volontà non più al gioco, ma all'individuo, che ora pretende di comandare sul progetto nel suo insieme, invece di farsene guidare spontaneamente. La fine, che prende perlopiù le forme di un arresto casuale, non interpreta più il principio e non vi getta luce, né può distribuire naturalmente i ruoli agli attori, che procedono allora per pianificazioni coscientemente deliberate. Ciò è tipico della situazione di sradicamento tanto dell'esistenza contemporanea, quanto delle avanguardie artistiche che la rispecchiano nel loro volontarismo.

#### **4. Conclusioni**

Su una sponda e sull'altra del Reno, è accaduto che questa modellizzazione originariamente clinica e psichiatrica della schizofrenia sia stata estetizzata, in forme, con intenzioni e gradi di consapevolezza anche piuttosto differenti, ma almeno con un generale denominatore comune: quello di configurare una possibilità tanto di esistenza quanto di espressione artistica che, prodotto di un mondo in preda agli spietati meccanismi della produzione capitalistica e suo ultimo possibile abitante, incarna però allo stesso tempo la prima possibilità di contestarne l'alienazione, conducendola a emergere nella propria verità. Può essere che le cose stiano così, e non rientra nei limiti di questo saggio discutere la pertinenza teorica e il valore etico di queste posizioni. Molto più modestamente, quanto si è cercato qui di fare è stato illuminare, dal punto di vista psicologico e antropologico, l'importanza del fenomeno transizionale nello sviluppo umano e nella musica tradizionale, così come la sua dissoluzione nelle forme contemporanee di esistenza e nella musica d'avanguardia. Tra questi campi è possibile rinvenire isomorfismi istruttivi, che gettano luce tanto sulle diverse intenzioni artistiche, quanto sui mondi umani e sociali nelle quali esse trovano realizzazione.

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Dissonanze*, tr. it. di G. Manzoni, Milano, Feltrinelli 1979<sup>3</sup>.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Filosofia della musica moderna*, tr. it. di G. Manzoni, Torino, Einaudi 2002.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Teoria estetica*, tr. it. di G. Matteucci, Torino, Einaudi 2009.
- BENJAMIN, Walter, *Strada a senso unico*, tr. it. di M. Bertolini et al., Torino, Einaudi 2006.
- BINSWANGER, Ludwig, *Il caso di Lola Voss*, tr. it. di G. Banti, in Id., *Essere nel mondo*, Roma, Astrolabio-Ubaldini 1973, pp. 269-345.
- BOULEZ, Pierre, CHANGEUX Jean-Pierre, MANOURY Philippe, *Les neurones enchantés. Le cerveau et la musique*, Paris, Odile Jacob 2014.
- CLIFTON, Thomas, *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*, New Haven & London, Yale University Press 1983.
- DISSANAYAKE, Ellen, *Antecedents of the Temporal Arts in Early Mother-Infant Interactions*, in N.L. Wallin, B. Merker, S. Brown (ed. by), *The Origins of Music*, Cambridge (Massachusetts) / London, The MIT Press 2000, pp. 389-410.
- EHRENZWEIG, Anton, *La psicoanalisi della percezione nella musica e nelle arti figurative*, tr. it. di S. Aymone Marsan, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1977.
- GUALANDI, Alberto, *La struttura proposizionale della verità umana*, “Discipline Filosofiche”, XIII, I, 2003, pp. 123-160.
- GUANTI, Giovanni, *Introduzione a Romanticismo e musica*, Torino, E.D.T. 1981, pp. 3-35.
- IMBERTY, Michel, *La musica e l'inconscio*, tr. it. di A.R. Addressi, in J.J. Nattiez, ed., *Enciclopedia della musica*, Torino, Einaudi 2002, vol. IX, *Il suono e la mente*, pp. 335-360.
- LOEWALD, Hans, *Riflessioni psicoanalitiche*, tr. it. di A. Rolla, Milano, Dunod 1999.
- MARX, Karl, *Il capitale. Critica dell'economia politica*, tr. it. di D. Cantimori, Roma, Editori Riuniti 1994<sup>5</sup>.
- MALDINEY, Henri, *Della transpassibilità*, tr. it. di F. Leoni, Milano, Mimesis 2004.

WALDENFELS, Bernhard, *Fenomenologia dell'estraneo*, tr. it. di F.G. Menga, Milano, Cortina 2008.

WEIZSÄCKER, Viktor von, *La struttura ciclomorfa. Teoria dell'unità di percezione e movimento*, tr. it. di P.A. Masullo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1995.

WINNICOTT, Donald Woods, *Gioco e realtà*, tr. it. di G. Adamo e R. Gaddini, Roma, Armando 2006.