

Postfazione.

Che ne è della filosofia della musica?

Carlo Serra

Postilla non conclusiva. Che ne è della filosofia della musica?

Alla fine di questo volume resta forse lo spazio, per tracciare un quadro incompleto, e puramente orientativo, dello sviluppo della Filosofia della Musica in Italia, a circa 40 anni dalla ripresa teorica del tema, ad opera di Giovanni Piana, nel suo volume del 1991, dal fortunato titolo *Filosofia della Musica*, un titolo che allora suonava quasi inedito, nella tradizione italiana, e poi ripreso da una galassia di autori, che lo hanno piattamente riproposto nei contesti più diversificati, spesso senza la grazia, o almeno l'attenzione di dire che quel titolo era stato sdoganato proprio da Piana, ricollegatosi esplicitamente al titolo di un testo del giovane Giuseppe Mazzini, che nel 1836 avverte il bisogno di un discorso aperto sulla retorica e gli affetti che la musica, e le sue funzioni politiche, gli sembravano poter mettere in gioco. Sembra incredibile, ma fino a quel momento, non vi era l'idea di una materia autonoma come filosofia della musica in Italia, pur essendo la disciplina, ed il termine, occorrenze antiche, che si inseguono già nell'antichità classica, e agli albori della speculazione greca. La stessa definizione di armonia, e di armonia fra opposti, trova infatti le esemplificazioni più compiute in frammenti testuali che ci arrivano da Eraclito e Filolao. Fatto sta, che fino al libro di Piana, il dibattito filosofico sulla musica, in Italia, languiva fra i primi tentativi di introduzione dei lavori di Jankèlèvitch, qualche testo di Attali, e la marmorea tradizione adorniana. Da un altro canto, si collocavano le riflessioni sulle pratiche compositive, che per molti, erano aspetti, spingevano verso implicite fondazioni filosofiche, da Schoenberg a Chailley, da Hindemith a Stockhausen, da Danielou a Boulez. Su di un altro versante, il

lavoro delle scienze sperimentali, delle psicologie del suono, come quelle straordinarie raccolte in *Fisica Ingenua* di Paolo Bozzi, ai lavori sulle illusioni di movimento sonoro della scuola di Trieste cercavano sempre più spesso di uscire dal recinto dei dati empirici, per guadagnare il terreno di una teoria generale delle condizioni percettive, e dei loro riversamenti sulle forme di affettività. A questo quadro, si aggiungevano non tanto le ricerche sociologiche, anch'esse sotto la cappa di un adornismo risentito (e in che altro modo avrebbe potuto essere?), ma un'impressionante massa di ricerche sul concetto di sonoro, che dalla filosofia analitica agli antecedenti etnomusicologici, iniziavano a rileggere, quasi un'antecedente dei Sound studies, in forma di discussioni con una serie di Classici, da Constantin Braioliu fino a Curt Sachs, e a tentativi, per quanto approssimativi, come quelli di John Blacking, per una definizione allargata di musicale. A muovere il quadro, si aggiungevano le semiotiche della musica, che, sul modello di Nattiez, si ibridavano con molti modelli analitici.

Se pensiamo a questo composito orizzonte di provenienza, in cui brillavano autonomamente le ricerche di Enrico Fubini, o di Amalia Collisani non possiamo che guardare con gratitudine, e ammirazione, al percorso che ci offre questo volume, in cui tanti ricercatori mostrano lo sviluppo polifonico di queste ricerche, nell'arco di un trentennio, i contributi qui raccolti, che *De Musica* ha il piacere di ospitare, raccontano bene la storia di uno sviluppo imprevedibile, e lo fanno, fortunatamente, in una feconda divergenza di metodi e forme.

Va anzitutto osservato che, se da un lato l'arrivo delle neuroscienze ha modificato molti aspetti strutturali delle teorie della percezione, dall'altro la riflessione si sta avviando in direzione di un profondo ripensamento produttivo dei risultati sperimentali, legati a questi contesti. Il che significa che, dopo essersi bamboleggiati con risposte indimostrabili fra strutture di funzionamento e forme esplicative (l'equivoco dei neuroni empatici ha creato catene di equivocità scivolosissime), ci si trova a riproporre il tema del senso, problematizzando il fisiologico, e non viceversa, moltiplicando anche spunti

di ricerca e dialettiche fra discipline diverse, secondo una tipica impostazione filosofica. Nello stesso tempo, il modificarsi delle discipline storiche, sta trasformando anche le indagini attorno al patrimonio concettuale della teoria musicale antica. Il modificarsi di questi nodi teorici ha portato infatti ad una rivisitazione feconda delle teorie legate alla filosofia antica: il fatto, ad esempio, che si parli di una psicomusicologia del mondo antico, mostra come la sensibilità verso quel repertorio consolidato, si sia modificata, e abbia creato un riassetto di fonti e problemi, del tutto imprevedibile. In una disciplina specifica, come la filosofia della musica, il senso trasformativo di simili processi di ibridazione si fa leggere meglio, secondo la classica lettura husserliana delle ontologie regionali, per cui i riassetti culturali costituiscono un campo di forza che modifica dall'interno le relazioni identitarie di ogni ramo scientifico. Una simile tensione dinamica, del resto, crea anche potenti campi di interazione, capaci di trasformare il senso *interno* delle discipline concettuali. La grande e difficile rielaborazione che l'antropologia della musica sta costruendo rispetto alla meravigliosa dispersività dei suoi contenuti empirici, mostra come la concettualità filosofica crei una sorta di diversa sensibilità, rispetto ai propri oggetti di studio, al modo di classificarli, o di riconsiderarne le matrici. E' una metamorfosi profonda, e tormentatissima, come mostra la grande confusione di piani che stanno attraversando le discipline legate all'ecologia dell'ascolto, dopo le seminali ricerche di Steven Feld. Se, da un lato, assistiamo ad una serie di tematizzazioni importanti, legate alla focalizzazione delle interazioni ambientali dentro alle forme di ascolto, con una tensione tesa a cancellare distinzioni gerarchiche fra suono, rumore, e suono musicalmente organizzato, dall'altro vediamo prendere forma a un dibattito piuttosto acceso, e, per certi versi, poco prevedibile, sulla proiezione dell'umano sulla musica animale, e sui modi della sua interpretazione. Anche qui è frequente incontrare problemi posti in modo poco comprensibile, a partire dall'idea stessa di identità della musica, che le differenti forme di approccio mettono in gioco. È infatti vissuto come un problema, il dover ricorrere a una terminologia mediata dall'analisi

delle musiche umane, e delle forme di somiglianza cui ogni ascolto si appoggia, come se fosse possibile rinunciare ad ogni forma descrittiva legata ai processi di organizzazione sonora, che vanno delineandosi nell'ascolto, e che pongono comunque la necessità di un riconoscimento, che vada oltre le occorrenze lessicali. Poste con questa radicalità, simili richieste rendono difficile persino capire quale sia il compito dell'ascoltatore, alle prese con le forme complesse che ci vengono incontro, nelle interazioni musicali ad esempio fra balene o grilli, Caricando, ma non troppo, la posta in gioco, sembra che oramai vada imponendosi come forma di autopunizione mimetica il dir che quanto ascolto mi appaia, ad esempio, una polifonia, perché questa polifonia animale non va pensata come un brano polifonico, non partecipa al mondo delle intenzionalità umane. Questo modo di procedere sembra davvero un gioco ipocrita con le forme della somiglianza, che aspira, a dirla tutta, ad un ineffabile disorientamento programmatico. L'osservare che il richiamo alla polifonia possa essere una constatazione fenomenologica legata alla struttura che mi si dà nell'ascolto non dovrebbe essere bollato come puro antropocentrismo, a meno di porre come antropocentrico ogni criterio formale, rendendo impossibile definire cosa sia preliminarmente un ambiente animale, un paesaggio sonoro e così via. Allo stesso modo appare innaturale ricorrere al bilancino, per definire quanto un modo di essere come la forma improvvisatoria audiotattile operi nel musicale, dimenticandosi quanto intervenga nella elaborazione di un brano, il piano del suono *trovato*, mettendo da parte, ancora, devastanti e inutili diatribe di tipo tassonomico. Simili sospettosità, francamente esasperanti nel loro cercare un piano ultimo di analisi, che è, al tempo stesso, ingenuo e irraggiungibile mettono capo a quell'inevitabile piano confusivo posto in essere da riflessioni sul tema della somiglianza prese alla lettera, districandosi a malapena in distinzioni che lo stesso Hume aveva saputo chiarire proprio nelle loro ambiguità strutturali. Il prodursi di questi aspetti mostra quanto lavoro produttivo incomba ancora nell'elaborazione del categoriale in musica, e quanto, nella sua durezza, una simile riflessione vada rivelandosi indispensabile. In questo senso vorrei

riprendere un tema a me molto caro. il tema della profondità acustica, per tracciarne qualche confine

La profondità acustica è un parametro percettivo che indica la variazione di spessore di un suono, rispetto ai processi sonori che lo circondano. Un nodo essenziale, ma elusivo, perché tocca in modo peculiare il mondo delle emergenze, o dei foci percettivi: tali forme di riconoscimento si muovono su un terreno capace di collegare la teoria dei media con quella della percezione, riverberando quindi sul piano dell'esperienza estetica.

Spieghiamoci con un esempio immediato: siamo abituati a riconoscere che lo spazio acustico possa essere formalizzato attraverso due lati, il destro e il sinistro, ma ci troveremmo immediatamente in difficoltà, se ci venisse chiesto quanto sia profondo un suono, rispetto a un altro.

Facciamo fatica a indicare come si articola la dialettica vicino-lontano nella percezione del suono: sono fattori essenziali nei processi di orientamento spaziale, ma restano strutturalmente opachi. Non si tratta, naturalmente, di un problema di misurazione: qualsiasi produttore di sistemi audio può quantificare gli estremi dinamici attraverso i quali un suono si presenti come opprimente o remoto, ed esistono ormai sistemi matematici di equazioni, in grado di indicare i lembi estremi dello spazio acustico, quantificandoli.

Il problema si annida tutto nelle modalità di percezione, e prende corpo quando un suono si focalizza in un ambiente acustico che lo circonda: conosciamo molto bene il movimento di avvicinamento di un'ambulanza dal suo annuncio come forma remota, fino alla dimensione intollerabilmente occlusiva, che ci spinge, inutilmente, a coprire i padiglioni auricolari, per attenuarne l'effetto presenza. Al tempo stesso, questa esperienza impressionale si fa avvertire fino al suo allontanarsi, che avvertiamo tendere alla sparizione, accompagnandolo ben oltre i limiti attenuativi dei valori decrescenti dello stimolo. Dopo che un suono è stato focalizzato, il costituirsi della spazialità acustica trattiene qualitativamente la sua presenza, rallentandone l'uscita di scena. Eppure, per chi abbia fatto questa esperienza, è innegabile che la traccia di quel suono che si dissolve ha una durata

irrimediabilmente più lunga di quanto non dovrebbe: il campo ne conserva una sorta di ritenzione percettiva.

La penombra di cui ci ha parlato Steven Feld nei suoi testi permette al percorso acustico della distanza di creare, una vera e propria flessione nella percezione acustica dello spazio, un'apertura del profondo. Sono nozioni che si applicano perfettamente al paesaggio sonoro della foresta pluviale del Bosavi, dove i suoni forniscono informazioni continue sulla distanza, profondità e altezza della foresta.

I kaluli, spiega Feld, interpretano queste figure sonore onnipresenti come orologi della realtà quotidiana, interagendo con il paesaggio sonoro attraverso un continuo movimento di accordatura e distacco, grazie ad un incessante cambiamento del focus percettivo. I kaluli usano le forme attentive come zoom uditivi che variano da una prospettiva microscopica a quella di un grandangolo, fino al teleobiettivo, seguendo i continui cambiamenti di forma e di campo delle tessiture sonore della foresta durante i cicli giornalieri e stagionali.

Adottando il lessico che Feld ha ricostruito, si comprende in modo più pieno l'apertura del profondo nella percezione sonora, come l'aprirsi di un gorgo si colora di un colore immaginativo caratteristico. Feld osserva ancora che dovremmo porre attenzione al fatto che forse anche un fattore sinestetico che correla aspetti di suono, consistenza, spazio e movimento in modo sensorialmente involontario e culturalmente convenzionale. Nella foresta pluviale tropicale, l'altezza e la profondità del suono si mescolano facilmente. La mancanza di indicazioni sulla profondità visiva si unisce alle ambiguità prodotte dalle diverse densità vegetative e da suoni ubiqui (come il fragore dell'acqua), facendo spesso sentire la profondità come un'altezza che si muove verso l'esterno, dissipandosi nel movimento. Il "suonare sollevato in alto" sembra codificare questo ambiguo sentimento di "verso l'alto" percepito come "verso l'esterno"². (Feld 1988, 79).

² Steven Feld (1988), *Aesthetics as Iconicity of Style, or 'Lift-up-over Sounding': Getting into the Kaluli Groove*, Yearbook for Traditional Music, Vol. 20.

Ecco il nostro tema proposto in una situazione certo eccezionale, ma che tocca le basi grammaticali del senso mosso da un problema percettivo: come rispondere a un suono che arriva dalla profondità, e come distinguerlo dall'altezza nello spazio prospettico? E, soprattutto, cosa si nasconde dietro all'andirivieni di queste forme di gradualità?

Per Feld, il senso della profondità acustica sembra portare all'individuazione di una sfera Acustica abitata da relazioni di presenze, forme di affettività diffusa, che richiedono una rilettura relazionale dei perimetri sonori: il suono non è semplicemente una narrazione, ma dispiega il l'ampiezza di un mondo culturale che tocca l'essenza stessa dell'umano, le memorie che quel suono conserva.

Un'argomentazione così vera, che sembra legata a fattori interni, di ordine organizzativo, che trovano una traduzione di senso solo nella circolarità del metaforico. Intendiamoci, il problema che Feld sta aprendo non consiste certamente solo nell'uso orientativo di metafore appropriate legate visivo, per comprendere, con un gioco linguistico, fattori legati alle forme in incombenza acustica. Il problema giace nella articolazione della scena percettiva, nei suoi nessi interni, che viene riattraversata immaginativamente, con immensa ricchezza di colori, dal mondo kaluli. Il suono verso l'alto sembra fondersi con il suono verso l'esterno, in una interazione con parametri ambientali per noi, in genere, non avvertiti con questa ricchezza di dettaglio. Tuttavia, comprendiamo immediatamente che, in un regime di incombenza acustica, il presentarsi di aspetti così complessi vada a valorizzare la struttura delle interferenze ambientali, intervenendo attivamente proprio sul rapporto dinamica – intensità. Questo gioco straordinario non può certo lasciarci indifferenti. Viene immediatamente in mente una osservazione di Giovanni Piana, che disegna il rapporto suono musicale – dinamica in modo estremamente sintetico.

Come si articola il senso della dinamica nel suono? In un bellissimo testo, Giovanni Piana ha provato a dipanarne la processualità, in forma molto sintetica³.

Nel caso di un brano musicale non esistono certamente interpretazioni che portino ad un vero e proprio movimento. Ma allo stesso tempo è necessario riconoscere che in queste variazioni di intensità, anche nel puro fenomeno sonoro, resta noto il senso del vicino e del lontano, della distanza e dell'avvicinamento. *Pianissimo*: lontano; *Piano*: più vicino; *Mezzo Piano*: sempre più vicino; *Mezzo Forte*: quasi vicino; *Forte*: molto vicino; *Fortissimo*: mi sta venendo addosso. Non sappiamo cosa, né ci interessa saperlo. (Piana, 2013, pp. 59-60)

Piana sta certamente parlando di dinamiche musicali: ma è difficile non rilevare che, nel contesto che stiamo evocando la valorizzazione del suono ascoltato viaggia dentro ad una dinamica molto simile. Ne è riprova questo passo, che parla dell'idea del "Che suona sollevato al di sopra", la forma estetica che deriva da questa concezione di ascolto kaluli:

Uno dei fondamenti stilistici del "che suona sollevato al di sopra" si riscontra infatti nelle sfumature della densificazione testurale, a esempio: l'attacco e la fine dei suoni; decadimenti e dissolvenze, cambiamenti di dinamica, profondità e presenza; grana e coloritura della voce; interazione di suoni fortuiti e modellizzati; accelerazioni, allungamenti e accorciamenti ludici; fissione e fusione di forme e frasi di suono in quello che il compositore elettroacustico Edgar Varèse chiamava "condensazione" (shingling) degli strati sonori attraverso lo spazio delle altezze.⁴

È chiaro che facendo dialogare le due posizioni, si apre un'interpretazione complessa, ma rispettosa della complessità del tema della profondità acustica. Perché, a dire il vero, sembra che nella posizione di Feld la forma d'ascolto

³ Giovanni Piana, *Barlumi per una filosofia della musica*, LULU, Raleigh, 2013.

⁴ Steven Feld, *ivi*, p.82.

del paesaggio sia una sorta di sintonizzazione passiva, in cui ogni elemento percettivo emerga con una propria individualità, narrando una interazione con l'ambiente. Ma è proprio il complesso accadere di forme attentive tese a cogliere gli elementi salienti di un qualcosa che viene narrato uditivamente non tanto come paesaggio sonoro, ma come una sintesi complessa di tendenze e controtendenze, che fanno un senso del musicale, che attraversa la scena. Questo senso del musicale, naturalmente, non si dà come forma gerarchicamente organizzata, secondo i parametri compositivi della nostra tradizione, ma come materiale che si trasforma, e che, come un diapason, è capace di far interagire percezione, memoria e immaginazione. Che sia una forma mimetica ha certamente rilevanza, ma qui il punto essenziale sembra essere la creazione di un campo di forza, in cui la profondità acustica e la nozione di stile sembrano fondersi in una struttura a gradienti diversificati, che raccontano il modo in cui il variare dello spessore nel fenomeno acustico si lega alla densità espressiva. In questo modo emerge così il senso complessivo di un apriori materiale, in cui la forma del senso deve necessariamente integrare tutti gli elementi del quadro, quasi che apriori materiale e forme dello stile si condizionino a vicenda. Sono spunti che meritano forse più spazio di una rapida post-fazione, ma è bello dividerli in uno spazio ricco come quello di questo bellissimo convegno.