

Elio Matassi

“ESPOSTI AL SUONO”

Vi è un’interpretazione del suono come “cifra astrale” e, specularmente, della musica quale semplice eco dell’armonia delle sfere, che ritrova il suo fondamento elettivo nella teoria musicale pitagorica al cui centro vi è l’esperimento del canone monocordo. Un’interpretazione che può essere schematizzata nei punti seguenti: a) l’armonia delle sfere è chiaramente un pensiero di contenuto simbolico schiettamente teologico, precisato e concretizzato in due sensi; b) i pitagorici sembrano aver veramente creduto che il cosmo fosse ordinato secondo i semplici rapporti numerici del mondo acustico, dato che le sfere planetarie corrispondevano nelle loro distanze reciproche agli intervalli musicali; c) per lo meno nella versione popolare, la loro dottrina riteneva che delle vere e proprie note in rapporti precisi l’una con l’altra si sprigionassero dal moto dei corpi celesti, in funzione della velocità e dell’ampiezza di giro (i valori numerici delle vibrazioni corrispondendo alla lunghezza delle corde). Questa visione “mondialistica”, universalistica, cosmologica del suono e della musica viene portata a compiuta dissoluzione in quella “riabilitazione dell’ascolto” che è la cifra dominante della filosofia contemporanea. A tal fine propongo uno schema di riferimento così ordinato: 1) analizzo il forte legame fra il “canone” ed il concetto di armonia nella visione pitagorica; 2) questa teoria astronomica della musica presume una prospettiva cosmico-oggettuale che riduce il ruolo del soggetto a quello di una semplice marionetta, compromettendo in maniera irreparabile ogni possibilità e volontà di ascolto. Possibilità e volontà di ascolto che s’impongono nella filosofia contemporanea, mettendo per sempre in crisi la visione puramente “mondialistica” del suono e della musica. Il punto più elevato della riabilitazione dell’ascolto viene raggiunto nel capitolo musicologico di *Spirito dell’utopia* di Ernst Bloch e in *All’ascolto* di Jean-Luc Nancy.

Al centro dell’attenzione, nella teoria musicale pitagorica, vi è l’esperimento del canone monocordo. Inteso come strumento empirico di verifica degli intervalli, esso ha dato un decisivo contributo al perfezionamento degli strumenti a corda, sia per quanto riguarda la tecnica dell’accordatura, divenuta così scienza, sia per tutto ciò che concerne la costruzione stessa dello strumento; infatti, possedendo un parametro matematico sicuro, si rese possibile l’ampliamento della gamma complessiva delle corde del telaio, potendo in tal modo inserire intervalli sempre più piccoli. Il canone assunse anche il ruolo di forma stessa del bello e dell’ordinato; la semplicità e l’ordine dei rapporti dette luogo, in campo estetico, sia per la

musica che per tutte le altre arti, all'idea "forte" che la bellezza risieda nella proporzionalità delle parti.

L'innegabile carattere matematico delle indagini pitagoriche investì in maniera massiccia l'intero universo dei suoni, i quali, essendo oltre tutto identificabili con i numeri, resero possibile la creazione di una vera e propria scienza armonica. Tutto ciò risulta evidente attraverso l'indagine del concetto di armonia e dell'uso musicale di tale termine in campo musicale. Armonia nella musica antica, e più in generale nella cultura filosofica greca, ha il significato di unire, collegare, connettere, e deriva dal verbo *armo* che vuol dire, appunto, mettere insieme, collegare, con il senso tattile dell'adattare le parti tipico del falegname o del fabbro. Per estensione è l'idea filosofica dell'unire gli elementi contrari propria del pitagorismo che si caratterizza come unione di elementi opposti a partire dai primi due (*pari e dispari*) e, in senso musicale, come una certa maniera di articolare suoni e intervalli. Il forte legame tra il canone e il concetto di armonia si esplicita, nella musica greca, se si fa riferimento ad un uso più vasto della stessa nozione di armonia, estendendone in tal modo la portata anche al suo valore filosofico. Come il canone era espressione di ordine, di consonanza, di connessione di elementi contrari, non solo per l'orecchio del musicista, ma anche per la mente del filosofo e del matematico, così l'armonia regnava nel cosmo e nell'intero universo.

Sul piano matematico come in quello musicale, l'utopia pitagorica della coincidenza tra essere e numero si scontrò contro l'evidenza dei propri stessi calcoli, portando, da una parte, agli irrazionali ed agli incommensurabili, dall'altra, a una lettura forzata del mondo dei suoni. A questo fallimento si accompagna sul piano estetico-filosofico l'accostamento tra l'idea di proporzione e l'idea di bellezza. La definizione del bello, in termini molto generali, viene a coincidere con l'idea di cosmo, cioè con qualcosa che ha a che fare con ordine ed armonia. Il cosmo è ciò che è bello e ciò che rende bello (*kosmetikòs*, da cui i moderni cosmetici).

L'idea di un *mondo* costruito matematicamente, o, meglio ancora, il principio che le leggi della natura fossero le stesse leggi della matematica era nei primi pitagorici assolutamente certa e poteva assurgere a suprema rivelazione religiosa e filosofica. L'armonia, dunque, genericamente intesa come unione dei contrari, era considerata una proprietà oggettiva delle cose e un principio su cui si fondava l'intero universo. Il mondo non poteva che essere un ordinato coesistere delle cose; i rapporti proporzionati e le relazioni matematiche esprimevano l'essenza dei fenomeni, così come il "canone" era la regola, la norma che permetteva la conoscenza e, di conseguenza, la riproduzione delle cose stesse.

Questa interpretazione "mondialistica", "cosmologica" del suono e della musica depotenziano la capacità subiettiva dell'ascolto; due celebri *incipit* della filosofia novecentesca, «noi ascoltiamo solo noi» (il capitolo musicologico di *Spirito dell'utopia* di Ernst Bloch) e «si potrebbe domandare: l'ascolto è un affare che rientra nelle capacità della filosofia? [...] Il filosofo non sarebbe colui che sempre intende (e intende tutto), ma non riesce ad ascoltare, o più precisamente, colui che neutralizza in se stesso l'ascolto e lo fa proprio per filosofare»¹, vanno nella direzione opposta a quella mondialistica del suono e della musica. Il suono quale "aura dell'ascoltatore che sta ritrovando se stesso" per Bloch e il suono come accadimento di uno spazio-tempo, "la spaziatrice stessa della propria risonanza" secondo Nancy, formulano un'ipotesi teorica "amondialistica" e "acosmogonica". Questa dimensione contestualizzante

1 J.-L. Nancy, *All'ascolto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004, p. 5.

del suono e relazionale dell'ascolto, sintonizzabile con la parte più spregiudicata della filosofia della musica novecentesca, finisce col presumere un rilievo ontologico nell'individuazione di un'altra dimensione del con-essere, della comunità, quella degli uomini in quanto ascoltanti ed ascoltatori, prospettiva comunitaria cui approdano, sia pure con strategie argomentative diverse, Ernst Bloch e Jean-Luc Nancy.

Vi sono almeno tre percorsi che possono contestualizzare il problema dell'ascolto; il primo, attraversando tre secoli, stringe nello stesso plesso argomentativo Marin Mersenne² (I) e il *Traité des objets musicaux* di Pierre Schaeffer³. Una prestigiosa esemplificazione letteraria di tale atteggiamento si può ritrovare in quel delirio dell'ascolto promosso dal protagonista, Konrad, del romanzo di Thomas Bernhard, *Das Kalkwerk*⁴. Se la riabilitazione dell'udito, "il più filosofico di tutti gli organi di senso", costituisce il progetto di fondo, la sua riabilitazione nell'esercizio di una volontà di dominio che sembra ancora contraddistinguere l'attività compositiva, dovrà essere perseguita mediante un processo di razionalizzazione estrema, di classificazione-catalogazione dei suoni rumori.

Una seconda prospettiva, aperta da Martin Heidegger, in particolare nel celebre paragrafo 34 di *Essere e tempo*⁵ e nell'altrettanto celebre *incipit* della lezione nona de *Il principio di ragione*, dove viene discussa una lettera di Mozart⁶, restituisce il problema dell'ascolto a una visione filosofica liberata dalla soggezione a qualsiasi forma di "tecnica", come avviene sostanzialmente nel tentativo di Pierre Schaeffer, *A la Recherche d'une musique concrète*⁷. Non è casuale se Günther Anders-Stern, Hans Bessler⁸ e Michael Eldred⁹, eleggendo la filosofia di Heidegger a discrimine decisivo, arrivino a proporre nuove soluzioni per l'ascolto. Termini estremi di tale interpretazione sono John Cage, in cui l'ascolto diventa una vera e propria *forma mentis*, un modo d'essere-alternativo di vivere e di curarsi di sé e del mondo, e il Murray Robert Schafer de *Il paesaggio sonoro*¹⁰, in cui ascoltare equivale a recuperare un rapporto di autenticità con il tutto, una modalità elettiva per reintrodurre quella integrità cosmologica, violata e messa in discussione da un inquinamento sempre più massiccio.

Solo comunque nel terzo percorso, i cui interlocutori sono Ernst Kurth¹¹, Walter Benjamin, Ernst Bloch e Jean-Luc Nancy, si può arrivare a postulare una compiuta *filosofia estetica dell'ascolto*, di cui la declinazione musicale, nella sua eccezionalità, rappresenta il verti-

2 Su Marin Mersenne si può consultare il volume di Cecilia Campa, *Il musicista filosofo e le passioni. Linguaggio e retorica dei suoni nel Seicento europeo*, Liguori, Napoli 2001.

3 P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplinaires*, Seuil, Paris 1966.

4 T. Bernhard, *La fornace*, tr. it. di M. Olivetti, Einaudi, Torino 1991².

5 M. Heidegger, *Essere e tempo*, tr. it. a cura di P. Chiodi, UTET, Torino 1969, § 34, "L'esserci e il discorso. Il linguaggio", in part. pp. 118-119.

6 M. Heidegger, *Il principio di ragione*, a cura di F. Volpi, tr. it. a cura di G. Gurisatti e F. Volpi, Adelphi, Milano 1991, in part. pp. 118-119.

7 Cfr. P. Schaeffer, *A la recherche d'une musique concrète*, Seuil, Paris 1952.

8 H. Bessler, *D'ascolto musicale nell'età moderna*, tr. it. a cura di M. Giani, con *Introduzione* di A. Serravezza, il Mulino, Bologna 1993.

9 M. Eldred, *Heidegger, Höderlin e John Cage*, tr. it. a cura di A. Di Scipio con *Postfazione* dello stesso, Semar, Roma 2000.

10 R. Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro*, tr. it. a cura di N. Ala, Lim Ricordi, Lucca 1985.

11 E. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Max Messes Verlag, Berlin 1922².

ce. Una linea di tendenza con documentate ascendenze romantiche in cui visione ed ascolto, facendo emergere alla fine un ascolto come autoascolto, si compenetrano strettamente.

Thomas Bernhard, nel suo romanzo *La fornace*, descrive in maniera mirabile un delirio interamente fondato sull'ascolto, un delirio di onnipotenza sistematica che inquadra compiutamente un certo modo di impostare il problema; per comodità espositiva definirò questo schema Mersenne-Schaeffer. Il dramma di Konrad sta nel fatto che, tentando di svelare il segreto dell'universo sonoro, si preclude nel contempo la possibilità di appagare il suo desiderio di scrivere un saggio completo, come non era mai accaduto, sull'udito. Ogni volta un fatto nuovo, un evento imprevedibile ed accidentale gli impedisce di realizzare il progetto scritto:

Benché avesse il saggio tutto pronto nella testa, pensava, continuava però a sperimentarlo, per renderlo ancora più completo, più perfetto, tanto più che avrebbe potuto mettere per iscritto il saggio in qualsiasi momento senza timore di non averlo completamente nella testa, quando si presentasse, improvvisa, l'occasione di metterlo per iscritto. E sino a quel momento, in cui credeva fermamente e con animo fiducioso, impiegava il suo tempo facendo esperimenti¹².

La preoccupazione costante di Konrad è quella di sottoporre il progetto a sempre nuove verifiche: «Per un intero anno non si era occupato d'altro che degli effetti prodotto sull'udito dai suoni graffianti, si era occupato di suoni graffianti, si era occupato di suoni martellanti, di suoni perforanti, di sgocciolii, di scrosci, di fruscii, di ronzii... di soffi. Aveva condotto inoltre centinaia di migliaia di prove sulla ricettività [...] per la musica dodecafonica»¹³. Aveva anche esplorato i mille impercettibili suoni della natura:

Fro racconta che lui Konrad apriva la finestra e udiva i rami degli abeti, apriva la finestra che dà sull'acqua. Che non spirasse un alito di vento non significava però che lui non potesse udire i rami degli abeti, che non potesse udire l'acqua, l'occhio non coglieva alcun movimento tra gli alberi, alcun movimento nell'acqua, tuttavia lui udiva gli abeti e l'acqua. Udiva il moto incessante dell'aria. Benché l'occhio non cogliesse il minimo movimento della superficie dell'acqua, lui riusciva a udire il movimento delle acque in superficie. Oppure: il movimento delle acque in profondità, suoni di acque profonde in movimento. Lassù udiva il movimento giungere al massimo punto di profondità [...]»¹⁴.

Molto probabilmente ciò che ascoltava era il frutto delle sue allucinazioni, e più in generale rifletteva una peculiare *forma mentis*, un ascolto concepito come volontà di possesso con una accentuata intenzionalità sistematico-classificatoria che ha delle precise coordinate storico-culturali (il paradigma Marin Mersenne-Pierre Schaeffer). L'utopia della lingua perfetta perseguita da Mersenne¹⁵ e la ricerca di una "musica concreta" da parte di Schaeffer vanno nella stessa direzione: verso un'interpretazione dell'ascolto costruita su una tassonomizzazione preventiva dei suoni e dei rumori ambientali e della loro "dena-

12 T. Bernhard, *La fornace*, cit., p. 90.

13 Ivi, p. 89.

14 Ivi, pp. 67-68.

15 Su questo aspetto una visione esaustiva nel capitolo V, "L'utopia linguistica", del volume prima ricordato di Cecilia Campa, *Il musicista-filosofo*, cit., pp. 199-308.

turazione" elettronica in modo da perdere ogni immediata riconoscibilità ed associabilità alle fonti che li generano. Pierre Schaeffer nel suo *Traité des objets musicaux*, nonostante l'espergo mutuato da Ernst Thodor Amadeus Hoffman¹⁶ e il motto del Post-Scriptum desunto da Heidegger¹⁷, si muove, per così dire, facendone ancora una questione legata alla tecnica; il cosiddetto "solfeggio degli oggetti sonori", verso una denaturalizzazione del suono e dell'ascolto. A prevalere è la volontà di rendere sistematico e, dunque, gerarchico il problema dell'ascolto, la stessa gerarchia stabilita da Mersenne a proposito, per esempio, delle varie forme di canto espresse dagli uccelli. Non è casuale l'osservazione del protagonista de *La fornace*, secondo cui l'unico che abbia trattato l'argomento-ascolto con qualche competenza, da trecento anni a questa parte, è proprio padre Mersenne.

Konrad per il suo saggio sull'udito parte dalle stesse premesse per arrivare alle stesse conclusioni; egli sembra infatti essere convinto che la realtà per essere dominata dall'uomo debba essere posseduta e che unicamente la sua razionalizzazione consenta ciò. Di qui la decisione di astrarsi nella fornace e di concentrarsi per studiare meglio, analizzare, classificare, catalogare suoni e rumori. Esattamente inverso è l'*incipit* di Robert Murray Schafer: l'evento acustico, di qualunque natura esso sia e da quale che sia fonte venga generato, non può essere estrapolato dal proprio paesaggio sonoro di riferimento, fino a giungere al quesito più radicale: «il paesaggio sonoro del mondo è una composizione indeterminata sulla quale non possediamo alcuna possibilità di controllo, oppure ne siamo *noi stessi* i compositori e gli esecutori, siamo *noi* i responsabili della sua forma e della sua bellezza»¹⁸. Per l'uomo moderno la produzione e ricezione di suoni è carica di soggettività, per cui il paesaggio sonoro odierno dovrebbe caratterizzarsi solo per il suo dinamismo edonistico. Le risposte di Murray Schafer vanno nella direzione contrapposta nella riaffermazione di una concezione della musica come momento di ricerca dell'influenza caratterizzante dei suoni del mondo, dei suoni che ci circondano. A questo proposito risulta esemplare una delle illustrazioni dell'opera *Utriusque Cosmi Historia* di Robert Fludd, denominata *L'accordatura del mondo*. In essa la terra rappresenta il corpo di uno strumento musicale accordato da una mano divina. È necessario cercare di riscoprire il segreto di quell'accordatura.

Le stesse esigenze stanno a monte dell'estetica di John Cage: il passaggio dal caos ai rumori ed ai suoni è diretto secondo la sequenza – primo stadio (idee-guida della natura e del suono), il silenzio (lo stadio dove non si può andare oltre), terzo stadio (la riconciliazione del comporre così è effettiva categoria fondante della musica, non più quella della soggettività, bensì quella del tempo, un tempo che è tutt'uno con il divenire cui si fa ritorno dopo avere attinto la conoscenza suprema). Una sequenza che depura la teoria dell'imitazione da qualsiasi scoria umanistica; a mediare il rapporto tra arte e natura non è, come in Aristotele, l'uomo, quanto il suo armonioso adeguarsi al flusso dei processi naturali. Un adeguarsi che comporta anche un riequilibrio dell'ascolto. Se nelle ultime opere di Cage libertà, silenzio, armonia si integrano vicendevolmente, quali diversi registri di una stessa visione metafisica «l'ascolto di questo silenzio "non sarà che" un'apertura, depurata dall'intenzionalità dell'ego, ai suoni, che ci circondano; tanto più se sia il silenzio che la

16 P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, cit., p. 9.

17 Ivi, p. 703.

18 R. Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro*, cit., p. 19.

musica *non* esistono»¹⁹. Si tratta di suggestioni che direttamente o indirettamente portano a Heidegger.

Gli spunti che affiorano nelle prospettive di John Cage e Robert Murray Schafer per una rilettura in chiave musicologica di alcuni punti nodali della filosofia di Martin Heidegger non sono privi di riscontri nel Novecento. Il primo ha il suo baricentro nel giovane Günther Sigmund Stern e in seguito, per abbandonare un cognome che tradiva apertamente l'origine ebraica, Anders. Il Günther Anders-Stern che segue le lezioni di Heidegger a Marburgo dove conosce la prima moglie Hannah Arendt e lavora come assistente di Max Scheler pubblica sulla «*Zeitschrift für Musikwissenschaft*» un importante saggio di filosofia della musica, *Sulla fenomenologia dell'ascolto (commentata sull'ascolto della musica impressionista)*²⁰, dove sin dall'*incipit* si sceglie deliberatamente un approccio che presume, oltre i noti punti di riferimento musicologici, Wilibald Gurlitt e Ernst Kurth²¹, anche la filosofia di Heidegger come discriminare decisivo per l'ascolto nella sua declinazione musicologica. Basti riflettere sulla conclusione:

Il movimento del con-esserci (*Mitdabeisein*), dell'aspetto esteriore del tutto uniformato alla situazione viene tradotto e *comunicato* nella direzione e nella realizzazione di questo accadere, al quale si ha preso *parte*, del quale si è *parte*. Tale comunicazione o meglio tale passaggio è tutt'altro che casuale o estorto, e con ciò giungiamo a una conclusione consolatoria: è la strada principale originaria, nella quale ciò che è situazionale si era obiettivato anche al compositore in una composizione analoga alla cosa; è la giusta via traversa (intorno all'oggetto, o alla disposizione dell'oggetto, o all'attenzione dell'oggetto) nella quale ciò che è nato dalla situazione diventa nuovamente situazione anche per l'ascoltatore²².

Una tematica sviluppata nel lavoro manoscritto degli inizi degli anni '30²³ dove la situazione, il "situazionale", essendo esso stesso un impulso totalmente percettibile di possibili udibilità, non ha alcun bisogno di tradursi necessariamente in udibilità. Altrettanto perentori appaiono almeno due pregiudiziali: nell'ascolto musicale non possono essere presi in considerazione solo quegli aspetti di consueto afferenti alla psicologia sperimentale, quanto piuttosto "il contesto problematico totale dell'esserci nel mondo", ed ancora l'ascolto musicale presume una dimensione del "prestare attenzione" completamente diversa da quella della sfera visiva. Si tratta di opzioni che ritrovano solo in Heidegger un punto di riferimento decisivo. Non si può sottovalutare che a quest'ultimo conduca esplicitamente anche il miglior lavoro dedicato a *Das musikalische Hören der Neuzeit* del musicologo tedesco Hans Besseler. Già a partire dal saggio

19 M. Porzio, *Metafisica del silenzio. John Cage. L'Oriente e la nuova musica*, Auditorium edizioni, Milano 1995, p. 200 ss.

20 Cfr. G. Anders (Stern), *Sulla fenomenologia dell'ascolto*, in S. Vizzardelli (a cura di), *La regressione dell'ascolto. Forma e materia sonora nell'estetica musicale contemporanea*, Quodlibet, Macerata 2002, pp. 187-199.

21 Importante a questo proposito il volume di Wilibald Gurlitt dedicato a Hugo Riemann (1849-1919), in «Akademie der Wissenschaft und der Literatur, Abh. Der geistes und sozialwiss. Klasse», 25 (1950), Wiesbaden 1951.

22 G. Anders-Stern, *Sulla fenomenologia dell'ascolto*, cit., p. 199.

23 Cfr. T.H. Macho, *Die Kunst als Verandlung. Notizen zur frühen Musikphilosophie von Günther Anders*, in *Günther Anders Kontrovers*, a cura di K.P. Liessmann, C.H. Beck, München 1992, pp. 89-113, in part. la nota 10.

del 1925, *Grundfragen des musikalischen Hören*²⁴ si può riconoscere un trasparente debito teorico nei confronti di Martin Heidegger. L'interpretazione della fenomenologia come analitica esistenziale è solo il punto di partenza per la messa in discussione di una categoria centrale, la *Umgangsmusik*, la musica-relazione, sviscerata nella sua tensione contrappositiva alla *Darbietungsmusik*, la musica-rappresentazione, un passaggio essenzialmente "settecentesco" che favorisce lo sviluppo di funzioni attive dell'ascolto.

Nel saggio prima ricordato del 1925, la musica-relazione viene anche definita *Gebrauchsmusik*, musica d'ascolto; e non è da considerarsi casuale se un grande musicologo come Carl Dahlhaus tenti di spiegare il paradigma della musica-relazione riferendosi alla categoria heideggeriana della *Zuhandenheit*, dell'essere alla mano che designa il modo d'essere del mezzo, la cui struttura è il "rimando", l'"essere per"²⁵. Il riferimento appare pertinente e altrettanto chiarificatrice è la definizione di questo tipo di musica sulla base della categoria della "quotidianità", prospettata nelle *Grundfragen des musikalischen Hörens*, anche in questo caso con un richiamo diretto al magistero di Heidegger. Il punto più elevato di tale esplicita genealogia sta all'interno del primo capitolo, il più teorico-metodologico, in cui vengono richiamate le pagine di *Essere e tempo* tese a distinguere i diversi modi dell'udire, del "sentire", del "dare ascolto":

È sul fondamento – scrive Heidegger – di questo poter sentire esistenzialmente primario che è possibile qualcosa come l'ascoltare che, da parte sua, è fenomenicamente più originario di ciò che la "psicologia" definisce innanzitutto come "udito" cioè la ricezione dei suoni e la percezione dei rumori. Anche l'ascoltare ha il modo d'essere del sentire comprendente. "Innanzitutto" non sentiamo mai rumori e complessi di suoni, ma il carro che cigola, la motocicletta che assorda. Si sente la colonna in marcia, il vento del nord, il picchio che batte, il fuoco che crepita²⁶.

Vi è in Heidegger una contestualizzazione dell'ascolto nella sua specificità, che assume le sembianze di un'autentica filosofia. Altamente paradigmatico è l'*incipit* della lezione nona di *Der Satz vom Grund* in cui viene discussa questa lettera di Mozart:

È viaggiando in carrozza, o dopo un buon pasto, o passeggiando, oppure nella notte, quando non riesco a dormire che le idee mi vengono a fiumi e in modo migliore. Quelle che più mi piacciono le tengo a mente, e se è vero quanto mi hanno detto, le sussurro fra me e me. Una volta fissate queste, presto si susseguono le altre, e ci vorrebbe pestello e mortaio per farne un bell'impasto secondo il contrappunto, il suono dei vari strumenti e così via. Tutto questo eccita la mia anima, sempre che nessuno mi venga a disturbare; il composto esce sempre più chiaro e io continuo ad ampliarlo e chiarirlo più che posso, finché la cosa, anche se lunga, nella mia testa è veramente quasi pronta; poi nel mio spirito io l'abbraccio tutta con un solo sguardo, quasi si trattasse di un bel dipinto o di una persona graziosa, e nell'immaginazione ne odo i suoni l'uno dopo l'altro, come deve accadere poi nell'esecuzione, ma come se risuonassero tutti insieme. Questa sì che è una delizia! Tutto il trovare ed il fare avviene in me come in un bel sogno immenso. Ma la cosa più bella è questo udire tutto insieme, nello stesso tempo²⁷.

24 H. Bessler, *Grundfragen des musikalischen Hörens*, in «Jahrbuch der Musikbibliothek Peter für 1925», XXXII, a.

25 C. Dahlhaus/H. De La Motte-Waber (a cura di), *Systematische Musikwissenschaft* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, vol. 10), Athenaion, Wiesbaden 1982, p. 118.

26 M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., p. 264.

27 M. Heidegger, *Il principio di ragione*, cit., pp. 118-119.

Heidegger nel commento a questa lettera pregnante si spinge fino a identificare «la latente unità di questo scorgere (*Er-blicken*) e di questo udire (*Er-hören*) con l'essenza del pensiero stesso. Un'intuizione la cui prestigiosa premessa si trova nel detto 366 del *Pellegrino cherubico* di Angelus Silesius (Libro V): «Un cuore quieto nel fondo a Dio, come Egli ha voluto/ da lui volentieri è toccato: è la sua musica di liuto»²⁸. Questo è Mozart agli occhi di Heidegger, «uno dei più udenti fra coloro che odono»²⁹, in altri termini, *Das Lautspiel Gottes* (la musica di liuto di Dio). Un'interpretazione dell'ascolto profondamente diversa da quella di Konrad, di cui si è parlato nella prima parte; in quel caso l'ascolto diventa un'ossessione “sistemica” che invece di incoraggiare una maggiore integrazione, scatena paradossalmente una forma di autismo. L'universo filosofico di Heidegger sta su un fronte alternativo e, alla luce di tale “spaccato”, risulta convincente l'ipotesi indicata da Michael Eldred sulle possibili assonanze, nonostante le distanze geografico-culturali, tra la filosofia di Heidegger e l'impianto musicale di John Cage³⁰.

I tre percorsi, abbozzati sommariamente (G. Anders-Stern, H. Bessler, M. Eldred), conducono nella stessa direzione di ricerca; il problema dell'ascolto ritrova un interlocutore importante in Martin Heidegger. Non bisogna lasciarsi fuorviare dalle apparenze estrinseche, dal privilegio attribuito alla poesia e a Hölderlin. A questo proposito si potrebbe obiettare facilmente che molta *liederistica* ha scelto a proprio testo poetico di riferimento Hölderlin, ma al di là di tale riscontro, l'ascolto assume in Heidegger una connotazione originaria e, al contempo, comunitaria dalle implicazioni comparative impensate. La più evidente di tali assonanze, in alcune circostanze anche di natura semantica³¹, si può stabilire con il capitolo musicologico della prima e della seconda edizione di *Geist der Utopie* dove Ernst Bloch sceglie deliberatamente la prospettiva dell'ascolto-autoascolto con la trasparente mediazione del musicologo Ernst Kurth, già richiamato a proposito di Günter. Anders-Stern. Ad essere centrale è una dimensione dell'ascolto e una dimensione della musica che deve andare al di là della pura materialità dei suoni: «il fenomeno musicale si manifesta attraverso i suoni, ma non si fonda su di essi [...] è un errore investigare i soli fenomeni acustici [...] senza tener conto delle percezioni e delle sensazioni energetiche tra i suoni»³².

Bloch è sostanzialmente d'accordo nel considerare gli elementi caratterizzanti la musica (il suono, il ritmo, la melodia, la forma) quali semplici lati estrinseci. Tali elementi definibili in senso lato “materiale” della musica dovranno perciò essere analizzati in funzione espressiva, quali strumenti dell'interiorità, del flusso psichico che si manifesta in modo particolare nell'ascolto della musica come un “viaggio” metafisico nel proprio essere; l'ascolto diventa un atto elettivo in cui viene celebrato il momento dell'incontro privilegiato con il Sé più profondo, un motivo che ritorna spesso e sempre in contrapposizione al ruolo svolto dalle immagini e dalla contemplazione. Una suggestione che si incontra coerentemente con l'ispirazione di fondo dell'ebraismo, richiamata dalle parole della Torah: «Non avete visto alcuna

28 Ivi, p. 119.

29 *Ibidem*.

30 Assonanze riscontrabili oltre che nel saggio di M. Eldred, *Heidegger, Hölderlin e John Cage*, cit., anche nella monografia di Michele Porzio, *Metafisica del silenzio*, cit.

31 Si pensi per esempio all'espressione *Ereignisform*, ricorrente nel Bloch di *Geist der Utopie* e nello Heidegger della *Kehre*.

32 E. Kurth, *Grundlagen*, cit., p. 1.

immagine – soltanto una voce». Deve essere abbattuta per sempre la «porta di servizio della pura contemplazione» e con essa anche il suo primato da sostituirsi con quello della "accensione" pregnantemente speculare al "mondo udibile". L'attingimento del suono in tutta la sua radicale purezza non comporta alcuna estraneazione. Ascolto e visione, estetica dell'ascolto ed estetica della visione si compenetrano: quando nella musica scocca l'ora del linguaggio allora è anche venuto il momento in cui si sta avvicinando lo *Hellhören* (l'udir chiaro), la nuova visione interiore, compiutamente speculare al mondo ascoltabile: quando dinanzi a noi divampa il suono come una fiamma, il suono ascoltato, non il suono in sé o le sue forme, la simmetria di *Sehen* e *Hören* diventa perfetta, anche se completamente spostata nel suo baricentro sull'ascolto.

Le discriminanti lucidamente delineate da E. Kurth di una rigorosa filosofia estetica dell'ascolto sono di due profili: a) gli autentici ed originali contenuti che danno supporto e forma alla musica sono le tensioni psichiche; queste ultime, sviluppandosi, vengono trasmesse in forme percettibili (i suoni); b) se il suono delle partiture è "morto", ciò che in esso ancora vive è la volontà di rendersi ascoltabile. A tale impianto di fondo Bloch aggiunge una filosofia della storia corrispondente: la musica (polifonica, non monodica) asseconda il destino della modernità; per ricongiungersi idealmente con esso è indispensabile liberarsi da ogni cascame "narrativo", "figurativo". La meta è rappresentata dal puro suono, ossia dall'aura in cui l'ascoltatore torna a ritrovare se medesimo; la musica quale dimensione "auratica" della modernità, quale cifra della nostra interiorità più incontaminata, un punto di vista particolarissimo da cui è possibile costruire un nuovo paradigma comunitario. Tra questa terza prospettiva, nonostante il ruolo vertical-eterologico attribuito alla musica (Walter Benjamin)³³ e una maggiore enfasi sull'autoascolto, e quella individuata da Martin Heidegger le assonanze finiscono per prevalere sulle dissonanze nel postulare una riabilitazione filosofica dell'ascolto dalle sottili stratificazioni teoriche.

Jean-Luc Nancy porta a definitivo compimento questo percorso speculativo, insistendo sulla contingenza di chi si espone al suono, una dimensione della risonanza subiettiva e, al tempo stesso, intersubiettiva: una risonanza, la declinazione musicale dell'esposizione, che fonda in maniera radicalmente alternativa il problema-comunità.

33 Per quanto concerne Walter Benjamin, mi si consenta di rinviare al mio *W. Benjamin e la musica*, in *Musica e filosofia*, a cura di F. Abbri ed E. Matassi, Pellegrini, Cosenza 2000, pp. 131-155.