

L'immaginazione sonora

Eugenio Trías

Primo mondo

Vi è una vita precedente a questa vita, o a un mondo *sui generis* che è previo rispetto a questo mondo (l'unico mondo esistente nel quale godiamo, oppure soffriamo, della condizione di essere, gli uni con gli altri, contemporanei).

A questo *primo mondo* si riferisce – come ho appena detto – T. S. Eliot all'inizio di *Burnt Norton*, il primo dei *Four Quartets*. In esso è solo possibile una contemporaneità nel genesiaco registro del Mito. Esiste solo un tempo condiviso da due personaggi, la madre e l'omuncolo racchiuso nel suo grembo. Essi sono protagonisti del paradigma di ogni intersoggettività; prima, molto prima che acquisiscano un senso le dialettiche hegeliane della lotta a morte e della signoria e della servitù, o dell'accesso all'universo del linguaggio, o all'idea esistenzialista (di Heidegger, di Camus) riguardante la caduta, *la chute*, o l'essere “gettato al mondo”; o in termini mitico-religiosi, all'espulsione dal paradiso, la cui riduzione fenomenologica ci porta alla vita intrauterina.

Il *fons et origo* dell'intersoggettività rimanda a quella grotta uterina nella quale ha luogo il primitivo “*essere con, Mitsein*”, per dirla con la terminologia heideggeriana: quello che intreccia la madre con l'omuncolo, quell'essere vivo che accoglie nelle sue viscere. Entrambi formano un'unità sostanziale di corpo e anima, e allo stesso tempo un inizio di radicale differenziazione.

Costituisce la radice e il fondamento di ogni amore, con la sua inevitabile linea d'ombra. *Ubi caritas et amor / Deus ibi est*, per dirla con la voce del canto piano. Il Dio Amore si personifica in quell'idillio così decisivo, e così alterato dalle voci integraliste reazionarie (e dalle voci confusamente progressiste), in modo tale che in quell'unione, modello e fondamento di ogni unione, avviene l'emergenza e la graduale crescita di quell'essere vivente che non è, sicuramente, pura natura. Non lo è nemmeno nei suoi primi stadi, accolto nella sacca amniotica che costituisce il suo involucro, alimentato attraverso il cordone ombelicale che lo nutre del sangue materno, protetto dal liquido salato di gialla trasparenza.

Un pregiudizio troppo cartesiano divide la distinzione tra l'omuncolo e il neonato in due ambiti ontologicamente differenziati, la natura (culminante) e la cultura (balbuziente), la zoologia (che nell'omuncolo finisce) e il mondo umano (che nel neonato irrompe), come se si potesse tracciare una riga rossa

separatrice, di nitidi e spessi tratti, tra il regno animale e la condizione centaurica e di confine che ci è propria e comune.

In quale senso queste annotazioni antropologiche aprono un ambito fecondo di tentativo saggistico e di possibile ricerca in riferimento alla musica?

Forse suggeriscono la comprensione di una condizione – quella nostra – che inizia parecchio prima della nascita, e che deve essere intesa come unità processuale, senza tagli che comportino una differenziazione ontologica abissale.

Non si tratta del fatto che all'improvviso un organismo appartenente al regno animale si tramuti in un essere vivente che sia anche intelligente, o che abbia luogo un transito radicale dall'*infans* – animale che non dispone del linguaggio – all'*homo loquens*, o all'*homo symbolicus*.

Piuttosto si tratta di un essere vivente che un po' alla volta raggiunge una forma di frontiera – umana – sempre in modo anticipato; un *essere prima dell'essere* che si manifesta nella vita intrauterina, prima che si stabilisca l'adeguamento di costui al suo mondo.

Già nei primi giorni dopo la sua nascita il neonato riesce a distinguere il timbro della voce di sua madre. Quando, tra le diverse voci delle donne che gli parlano, viene interpellato dalla voce materna, immediatamente si gira verso di lei. Distingue il timbro vocale che è specifico di colei che l'ha portato in grembo. Il timbro del suono della sua voce si mostra con evidenza. Questa verifica è stata dimostrata da numerosi studi (Jean Jacques Nattiez, *Les savoirs musicaux*).

Costituisce un movimento riflesso dell'infante verso un suono che gli è familiare, e che gli è proficuo, con la connotazione che implica di rifugio accogliente, di provvista alimentare, o di aspettativa di emozione vincolante. Quella voce suggerisce al neonato un collegamento vivo con il micro-mondo in cui viveva protetto.

Nel pieno del processo di trasformazione del liquido amniotico in un mezzo vasto e con limiti diffusi – dove avviene lo scambio dell'acqua salata con l'aria atmosferica – il bebè, nel suddetto esperimento, riesce ad percepire il primo riconoscimento sonoro-musicale, il timbro e la caratteristica della voce, o l'inflessione e le sfumature specifiche, che attribuisce, senz'alcuna titubanza o dubbio, alla caratteristica prosodica della voce materna.

Questo dato ci fornisce un indizio del significato e dell'importanza che acquisisce il suono sin dall'inizio. Oppure che già in quell'*incipit* esistenziale dell'*essere-nel-mondo* dell'infante qualcosa arriva dall'"altro mondo", da quel primo mondo *pre-liminare*, carico di segnali vivi attraverso la percezione auditiva. Qualcosa attraversa il portone e lascia sentire "la musica non sentita nascosta tra gli arbusti" (T. S. Eliot), o l'eco che da lì echeggia.

Lì, in quell'ambito prenatale, si è sviluppato, un po' alla volta, l'orecchio musicale nelle sue più arcaiche origini.

La formazione dell'orecchio musicale richiede una trasformazione drammatica, una vera metamorfosi. Deve avvenire la complessa, confusa e pericolosa mutazione di un orecchio addestrato alla proto-audizione acquatica (navigazione e odissea dell'omuncolo all'interno del suo involucro), in un orecchio che sappia discernere le onde sonore nel mezzo vibratorio elastico che costituisce l'aria atmosferica. Questo non avviene in modo semplice. Richiede un periodo di adattamento al nuovo mezzo dell'organo uditivo, con tutte le sue complessità.

Ma prima di concludersi tale trasformazione deve avvenire la gestazione di quell'organo di filtraggio che costituisce l'apparecchio auricolare dell'omuncolo.

Alcuni suoni di voce *soprano*, appropriatamente attenuati, deriverebbero dalla voce materna trasmessa attraverso il suo corpo diventato una cassa di risonanza, uno strumento musicale *sui generis*, un *violoncello* vivente. Lo strumento corrisponderebbe con le dimensioni del tronco toracico femminile, con le costole come protezione e filtro, con la pelvi come sostegno del portamento eretto della donna incinta.

È stato detto, soprattutto nella teoria di Jacques Lacan, che il linguaggio s'intuisce "nel nome del padre", in quell'orbita paterna e fallocratica che richiede la creazione di un immaginario costituito attraverso lo "stadio dello specchio", ambito delle identificazioni.

Ma vi è un mondo precedente, previo in senso logico e simbolico: quell'*essere prima dell'essere* che evoca Platone nella sua leggenda di *Er*, alla fine de *La Repubblica* e che le filosofie dell'esistenza evitarono nel modo più imperdonabile.

Si tratta di un pre-mondo che gode di significazione sonora. Se il linguaggio è segno d'identità della voce paterna, la musica procede da un "matriarcato acustico" (Alfred Tomatis, Peter Sloterdijk) che è precedente. La musica dà un corso articolato alla voce che dall'utero rimbomba.

Suono, musica e lingua

La musica presuppone sempre materia fonica in continuo movimento e vibrazione. Come dice Giacinto Scelsi, il suono non ha bisogno della musica, ma questa non può esistere senza il suono. Che cosa distingue la musica dalla materia sonora che presuppone, con le sue caratteristiche fisiche, la sua vibrazione di un mezzo elastico secondo le lunghezze d'onda e le frequenze, con i suoi armonici regolari e irregolari?

Oppure, si confonde con quel *continuum* non articolato, ciò che in un certo modo si scopre nella musica elettroacustica, o in quelle estetiche musicali che tendono ad annullare la distinzione tra il suono e il rumore?

La musica introduce un cambiamento importante in quel *continuum* sonoro. All'*apeiron* (*infinito*) del suono lo determina attraverso l'elaborazione della forma. In questo modo la musica raggiunge una sorta d'articolazione di quel *continuum*. Solo che quell'articolazione è di una natura molto diversa da quella che rileviamo nella lingua.

Entrambe, musica e lingua, hanno un supporto fonico. Ma la fonetica che supporta la lingua ammette una separazione in unità minime, secondo forme binarie di composizione e trattamento, a partire dai tratti fisiologici che rappresentano filtri del suono: dentali, labio-dentali, labiali, gutturali; e i modi di far vibrare l'aria secondo la collocazione delle labbra, la lingua, la gola, ecc...

Con quelle unità minime, che permettono di distinguere //(b/p; d/t; g/k... (secondo la lingua che mi è più familiare) si promuove un'articolazione priva di significato, ma che lo rende possibile. Su questa prima articolazione cavalca una seconda nella quale si possono determinare delle unità minime di carattere semantico (*monemi*), fondamento delle parole, delle frasi, e delle proposizioni.

Nella musica non c'è questa doppia articolazione. Il continuo sonoro sussiste; ciò che è fonetico non lascia il passo a ciò che è *fonologico*; la *foné* è sempre preponderante. Non viene introdotto nessun taglio, nessuna determinazione discreta, mediante la quale si adottano certi suoni che possono formare unità minime, con i quali poter produrre significazione (attraverso i sostantivi, i verbi, avverbi, aggettivi, ecc...)

Tuttavia, nella musica, l'*apeiron*, *infinito*, sonoro richiede anche una determinazione formale. Ma questa scaturisce dalle proprie caratteristiche fisiche del suono. Possiamo chiamarle le dimensioni sonore. E possiamo suddividerle in proprietà che derivano dalla natura fisica (dal suono): le altezze, la durata, l'intensità, la dinamica, le forme d'attacco, la distribuzione del suono nello spazio, il timbro delle fonti che emettono il suono.

La musica, dunque, è suono articolato, ma lo è di natura molto diversa al modo in cui interviene la (doppia) articolazione linguistica. Un'articolazione *sui generis* si aggiunge, in musica, alla materia sonora. Raggiunge il livello semantico quando si sottolinea la complessa molteplicità di dimensioni in cui quell'unica articolazione si distende.

Ciò conduce alla separazione analitica delle proprietà sonore. L'articolazione consiste nello stabilire un'organizzazione, una gerarchia, un insieme di decisioni rispetto al modo di collegare e di abbinare quelle proprietà sonore.

Vi è, innanzi tutto, un *continuum* sonoro sempre in movimento, circolando nel tempo, in continua vibrazione secondo frequenze e lunghezze d'onda, con i suoi armonici regolari e irregolari. L'arte musicale riesce a dare determinazione e limite (*péras* in greco) a quell'*ápeiron*, *infinito*, attraverso l'organizzazione delle dimensioni che in quel mezzo materiale si avvertono. Tali dimensioni possono essere specificate in parametri.

Le differenze di abbinamento, organizzazione e gerarchia di queste dimensioni del suono tracciano i differenziali musicali, le modalità che si cristallizzano poi in convenzioni culturali, in stili d'epoca, in forme creatrici individuali.

Inizialmente si tratta di proprietà fisiche del suono: timbro, intensità, altezza, durata... Derivano dalla lunghezza d'onda e dalle frequenze dello spettro sonoro, così come dagli armonici che il suono promuove nella sua vibrazione. Dette proprietà si aprono a eventuali misure e misurazioni. In questo senso possono denominarsi *dimensioni* del suono.

Un grande merito dell'estetica seriale, o del serialismo e post-serialismo del secondo dopoguerra, è stato anche, forse, la sua massima prigione: la determinazione dei parametri del suono, la sua distinzione, la sua possibile gerarchizzazione. Innanzitutto quelle dimensioni devono essere elencate, anche se in maniera succinta. Io trovo sette o otto dimensioni (a seconda delle scuole).

1. Sono, soprattutto, le altezze (tonalità, armonie, modi)
2. Le durate (misure, ritmi)
3. I timbri (relativi alle fonti del suono, o al "colore" specifico dello strumento emittente)
4. Le intensità (piano/forte/fortissimo)
5. Le forme d'attacco (legato/staccato)
6. Il dinamismo (lento/rapido, e tutte le transizioni: *crescendo*, *diminuendo*; o le gradazioni tra *largo*, *adagio*, *andante* e *vivace o presto*),
7. la densità del suono (modalità di saturazione strumentale, nel registro statistico),
8. la stereofonia (o distribuzione del suono nello spazio).

Volendo limitarmi alla tradizione occidentale, e in particolare agli episodi delle ultime tendenze della musica "*savant*", per poter esemplificare detta gerarchizzazione.

Senza dubbio, la musica dodecafonica favorisce le tonalità, poiché assume la serie di dodici semitoni; il serialismo integrale di Messiaen e Boulez, in un breve momento dei loro percorsi, cerca di generalizzare il pensiero seriale in tutte le dimensioni; Ligeti sperimentò, in alcune delle sue prime opere, con il predominio del colore, insieme all'intensità e alla dinamica, al di sopra di tutte le altre dimensioni; Giacinto Scelsi progettò un'opera "per una sola nota",

dove un solo tono, concepito come microcosmo, si circondava di quarti di tono, e di vibrati e glissandi, come nei raga dell'India.

Questi sono alcuni esempi di quella gerarchizzazione e organizzazione dei parametri del suono.

Immaginazione sonora, simbolo sonoro

Ma con ciò non abbiamo detto quello che è essenziale riguardo questa definizione della musica. Questa è una materia sempre in movimento, nel tempo (*foné*-movimento e *foné*-tempo, se vogliamo adottare le espressioni di Gilles Deleuze opportunamente trasferite e corrette). L'intervento creatore nelle dimensioni di questo *continuum* sonoro notifica sulla forma musicale.

Diversamente dalla lingua, non si può dire che avvenga una spaccatura tra il mezzo materiale sonoro, sempre in movimento, sempre nel tempo, e le proprietà e le dimensioni dalle quali possono derivare i parametri del suono, e con essi la forma – forma nel tempo – che trasforma quel suono in senso (musicale), in virtù delle scelte creatrici del soggetto.

Ho detto del soggetto. In effetti, del soggetto, in quanto vi è un soggetto nella musica; un soggetto che può essere creatore, interprete, recettore, partecipe. Soggetto del fare musicale, *facere, poiein*, o della ricezione del messaggio musicale.

Detto soggetto, provvisto di antenne sensoriali uditive, collega due potenze, o forze dell'animo, estremamente coinvolte e immedesimate tra loro:

1. In primo luogo, la sensibilità e le sue pulsioni emozionali, ritmate dal continuo vibrare della materia sonora e delle sue proprietà specifiche e dimensioni.
2. In secondo luogo, la comprensione intellettuale – ma anche affettiva e sensoriale – della forma, nella quale si plasmano le idee musicali attraverso l'organizzazione delle dimensioni del suono.

Si suggerisce, quindi, la coniugazione della sensibilità (e dell'emozione) con l'intelletto... Come, in quale modo?

In virtù di quale forza, o mediante quale sorta di potenza dell'Animo? Come si può creare quel nesso, quell'unificazione di ciò che il soggetto 'fa' o 'patisce'?

Detta potenza dell'animo propongo di chiamarla l'IMMAGINAZIONE SONORA. Questa rende possibile quell'unificazione, quella mediazione.

E il risultato di quell'unione, il prodotto di quella coniugazione, quell'anello che lega materia e forma, sensibilità e intelletto (questo unito a emozione e sentimento), quello deve chiamarsi, o almeno, propongo che venga chiamato, SIMBOLO SONORO.

In quell'anello simbolico avviene l'atto creatore, quello che raggiunge significazione estetica, virtualmente artistica, nel campo sonoro; oppure fornisce al recettore o al partecipe della celebrazione, un criterio estetico.

Anche se credo che la musica sia qualcosa di più di un fenomeno estetico; è, come dico nel mio libro "Il Canto delle sirene", una forma di *gnosis*, un risveglio nella reminiscenza, nel ricordo; un risveglio che libera, che emancipa...

Tutto il mistero della musica, e del suo valore come opera (opera in senso alchemico) sta in quel cardine, che è, con relazione al soggetto della musica, una certa potenza (quella suddetta immaginazione sonora). E con relazione all'oggetto musicale, un certo prodotto (il simbolo sonoro).

Ciò che è rappresentato in quel simbolo sonoro, completamente impregnato di materia fonica, è sempre qualcosa riguardante il mistero che ci circonda (di noi stessi, del mondo, di ciò che è sacro; della vita e la morte).

Il simbolo si sparge in tutte le dimensioni del suono: tutte loro sono virtualmente simboliche. Gli strumenti, le intensità, la dinamica. Tutto ci parla, ci dice qualcosa, (ma sempre senza parole). Come diceva Mendelssohn, quel significare "senza parole" è molto più preciso del significare linguistico, che è pieno di ambiguità. Tutte le dimensioni del suono hanno una significazione e un senso in ognuna delle scelte e delle decisioni che su di esse si adottano, quelle riuscite e quelle che non lo sono, le innovatrici o quelle di routine, quelle che trascendono alla propria epoca e cultura o quelle che si fermano in un angolo del divenire storico.

L'immaginazione sonora è la risorsa soggettiva che promuove quella mediazione tra sensibilità e intelligenza. È anche ciò che unisce entrambe, in modo che derivino e spuntino da essa come dalla sua sorgente. L'immaginazione sonora facilita la conversione del registro sensibile, sensoriale ed emotivo dell'ascolto in una formazione che fa appello all'intelligenza, alla ragione, alla cognizione.

Il *simbolo sonoro*, da parte sua, è l'effetto raggiunto e riuscito della mediazione oggettiva tra la materia in vibrazione – in costante divenire – e la forma che la informa e la lavora, attraverso l'elaborazione e l'organizzazione di tutte le dimensioni del suono. È anche, in termini oggettivi, ciò che fornisce un'unità al suono e al senso, dal quale possono scaturire valori emozionali, affettivi e cognitivi. Il simbolo parla allo stesso tempo – e nello stesso senso, in unità sintetica esatta – alla sensibilità e all'intelligenza, agli affetti e all'intelletto.

La natura *simbolica* della musica si scopre in quell'emozione e comprensione (conoscenza in senso gnostico) che produce la miglior musica, la quantità di 'salute', di catarsi e di liberazione che ha il potere di suscitare, e la mediazione

immediata del senso, senza bisogno del giro linguistico, o senza precisare una doppia articolazione.

Le creazioni musicali non possiedono significazione (secondo la semantica che deriva dalla linguistica) ma traboccano di senso (secondo la propria e specifica semantica musicale).

Il suono dispone, grazie alla musica, della capacità di risvegliare emozioni e passioni, o di plasmare nel nostro ascolto delle *idee estetiche* nel più rigoroso senso kantiano, ma nella variante delle *idee musicali*, idee che parlano al cuore e all'intelligenza, al sentimento e al pensiero.

Pre-esistenza

L'espressione "immaginazione sonora" è una provocazione, in quanto questi due concetti, 'immaginazione' e 'suono' non viaggiano uniti di solito. L'immaginazione, nelle sue forme latine o germaniche (*Einbildungskraft*), fa riferimento alle immagini: forza formatrice o configuratrice d'immagini. Già nel greco fa allusione alle immagini o icone (*eikòta, eikasía*).

È vero che Ferdinand de Saussure parla di "immagini acustiche" per riferirsi al sostegno fonico che configura la lingua. Ma quella stessa espressione *saussureana* ci avverte di un fenomeno caratteristico della nostra cultura, che affonda le sue radici nella Grecia, nel Medioevo, e in tutta la tradizione occidentale.

Una cultura 'iconodulica', adoratrice delle immagini, che incorona l'immaginario come il supporto e la base de ogni significazione e senso. Persino gli stessi suoni diventano immagini acustiche, immagini del suono!

Detta egemonia dell'immagine ha la potente argomentazione dei sogni, che sono immagini-in-movimento. Per quello il cinema è stato chiamato giustamente 'fabbrica dei sogni', e Gilles Deleuze – assieme a Henri Bergson – ha chiamato il cinema "immagine-movimento" e "immagine-tempo", in una doppia approssimazione a partire dalla quale dedurre i suoi principali ingredienti, l'inquadratura, il piano, il montaggio, o le modalità di quell'immagine mobile: l'immagine-percezione, l'immagine-azione, l'immagine-emozione. Ciò che è vero è che attraverso il cinema ci avviciniamo alla composizione musicale: in entrambi i casi si discorre e si argomenta nel tempo (e attraverso il movimento).

La musica è movimento che trascorre nel tempo. È musica *del* tempo, per dirla con la terminologia teorica di Karlheinz Stockhausen.

La musica sempre *accade*. Può dividersi in evento (evento sonoro, unione di suono e di silenzio, con le sue parentesi temporali, per dirla al modo di John Cage).

Ma la musica non è, assolutamente, immagine-movimento né immagine-tempo. Lo stesso Gilles Deleuze si trova scomodo con la musica quando sostiene una concezione monista dell'immagine-movimento e dell'immagine-tempo, d'ispirazione bergsoniana, poiché nella musica, quello che è decisivo e determinante nella sua sostanza successiva ed eventuale non è l'accadere dell'immagine, o gli eventi d'immagine incatenati – nel montaggio, nel piano sequenza, nell'articolazione dei piani, nelle inquadrature – caratteristico del cinema.

Nella musica può esserci la scrittura, come avviene dall'anno mille, o prima, in Occidente, a partire dal canto piano nel suo momento massimo di maturazione. La musica può essere letta, il che la colloca più vicina al copione cinematografico che alla sua proiezione sullo schermo, sebbene quella musica letta consista in un insieme d'istruzioni che permettono la sua *performance*, la sua messa in scena.

Tale scrittura tende a mostrare in carne viva (vale a dire, sul pentagramma) l'insieme delle dimensioni che può possedere la musica, o i parametri nei quali il suono trova e raggiunge il suo senso, che sullo spartito mostra la sua iscrizione pertinente attraverso diverse categorie di segni (e mi limito alla musica occidentale tradizionale): l'armatura di sostenuti e bemolle, le norme ritmiche, i segni che denotano indicazioni dinamiche, o valori d'intensità, forme d'attacco, o assegnazione e distribuzione dei timbri attraverso il repertorio strumentale, o indicazioni della distribuzione del suono nello spazio, o statistiche della densità di suoni.

Abbiamo l'esperienza di vivere due vite. Dalla prima, da quel “primo mondo” a cui fa riferimento T. S. Eliot, conserviamo la memoria inconscia nel suono: “quella musica non sentita nascosta tra gli arbusti” dalla quale ci giungono gli echi. Quindi “altri echi abitano nel giardino” (T. S. Eliot).

Il nostro inconscio, dice Gaston Bachelard, è spaziale e architettonico. È anche fonico (possiamo aggiungere). E lo è prima di essere solco d'impronte mnemiche percettivo-visive.

Platone è l'unico filosofo che ci parla con solvenza – solvenza mitica – di quel “primo mondo” precedente al nostro mondo. Una striscia di confine, il prato dell'oblio, bagnato dal fiume dello stesso nome, che precede la nostra nascita. Il mito di *Er*, alla fine de *La Repubblica*, documenta su quel *primo principio*, *arjé prôta*. In esso si spiega la sostanza musicale che assiste alle nascite.

Un impressionante dispositivo cosmico-musicale, legato secondo i principi pitagorici della “armonia delle sfere”, presiede le scelte di carattere e destino, di *daimon e moira*, di coloro che si preparano a nascere. Le sfere sulle quali vogano i pianeti e le stelle zodiacali si trovano presiedute da una sirena che gira eretta in quella sfera rotatoria ed emette il suono tonale che corrisponde a ogni sfera.

Tra tutte emettono un diapason, ma suscitano in ogni anima, nell'istante della scelta del *daímon*, la musica concorde alla sua scelta. O meglio, l'anima capisce, conosce e riconosce la musica che è affine al *daímon* che ha appena scelto.

Le filatrici di Velázquez, messe alla base di questo dispositivo, danno del filo di destino e di fatalità alla consistenza che ogni anima sceglie. Platone, in maniera mitica, ma come tutto ciò che è mitico, con grande forza di verità, diede significato a quella vita precedente alla vita, o essere prima dell'essere, in cui la musica originaria di ognuno ha udienza, la musica che rimbomba nell'omuncolo (prima che muoia perché possa nascere il neonato).

Vi è un *pre-essere-sé* più radicale di quello che esamina Heidegger nella sua analitica dell'essere. Viene data una pre-comprensione di natura uterina, un'*anamnesi* nella quale detto pre-comprendere è orientato verso il *passato immemorabile*, verso il ricordo e la riconoscenza della vita precedente alla nascita, a quella pre-esistenza in cui l'omuncolo sente il rimbombo dei primi segnali sonori, che *a posteriori* – con l'assunzione della condizione di confine – insisterà per rammentare nell'esercizio azzardato della memoria involontaria. Detta comprensione risonante, che evoca in maniera oscura quel citato “primo mondo” di *Four quartets*, è il sostegno e la base in cui si fonda la natura di *gnosis* sensoriale della musica, o di conoscenza e comprensione con effetti di salute. La musica è *gnosis* che produce una riconoscenza pacificatrice.

Si può intraprendere, in questa vita, una navigazione controcorrente, un'odissea verso il mondo uterino, o verso un'Itaca che forse può legare l'inizio e la fine, fine e inizio. La musica agevola questo viaggio. C'è solo morte – disse Filolao – se l'inizio e la fine smettono di fare rima.

Platone è forse colui che meglio ci insegna ciò che è imparare a morire nel *Fedone*; forse perché è anche colui che meglio ci apre la riconoscenza e il ricordo – gnostico – di quel “primo mondo” che ha uno schiarimento musicale anticipato.

Il suo riferimento rasserenato a un futuro come fine mortale, nel *Fedone*, nell'*Apologia di Socrate*, che postula l'immortalità dell'anima, rima in maniera intensa con la sua inquietudine nella reminiscenza dell'essere prima dell'essere, e della musica che è appropriata al nostro carattere e destino; musica che emana misteriose risonanze uterine, e può anche essere ricordata in alcuni istanti privilegiati di questa vita.

Ma per quest'argomento ci vorrebbe un'altra conferenza che legasse quello scenario genesiaco qui ricordato alla fine, in modo che la vibrazione sonora che alimenta la musica ci permettesse di pensare la fine sin dall'inizio. Oppure che fine e inizio facessero rima, come voleva Filolao. Non è un caso che il suono sia forse l'ultima cosa che si può evocare e sentire in questa vita.

L'atto della creazione musicale risiederebbe nell'agitare l'immaginazione sonora e nel promuovere dei simboli nei quali suono e senso venissero coniugati – nell'emozione e nella comprensione – suscitandosi una *gnosis* liberatrice, catartica, sognatrice, come quella che promuove la miglior musica, nella quale in modo miracoloso riesce a rimare la fine con l'inizio. O nella quale riesce a evocare “la musica non sentita nascosta tra gli arbusti” di *Burnt Norton*.

Attraverso l'eco che arriva a noi, a modo di radiazione di fondo di un'esplosione primigenia, scopriamo la vitalità suprema e l'influsso del “primo mondo”, sebbene siamo consapevoli che “la razza umana non può sopportare molta realtà” (T. S. Eliot).

Inizio e fine

Si propone una rettifica radicale, quasi un'inversione, delle filosofie dell'esistenza, che subordinavano alla fine, al *Sein-zum-Tode*, essere relativo alla morte, la comprensione angosciata dell'esistenza. Più prossimi alla verità, Sigmund Freud e Otto Rank, in maniera diversa, pensarono l'angoscia riferita al trauma della nascita, distacco dell'infante dal corpo materno, paradigma di ogni separazione.

Bisogna correggere la comprensione dello ‘stare-li’ con riferimento alla fine, alla morte, rivedendo la morte dall'origine, o attraverso un rinvio a quel primo principio che le filosofie dell'esistenza ovviarono e dimenticarono, dimostrando una specifica insensibilità nei confronti di quel proto-idillio dell'omuncolo e di sua madre (colei che lo accoglie nel suo grembo e favorisce la sua crescita e maturazione pre-natale). Oscuri pregiudizi nei confronti del mondo della donna, o sulle presunte fandonie riguardanti la vita della donna incinta e della sua creatura, spiegano, senza giustificare, quella deplorabile omissione.

Anticipare la morte significa rinviare al primo inizio. Andare avanti è indietreggiare, anticipare è ricordare. Nella memoria si possono leggere i geroglifici dell'esistenza, il proprio destino, le linee della vita, la chiusura e la conclusione dell'essere che siamo e della canzone che simboleggiamo, o della musica silenziosa ed eccessiva che ci riguarda e ci identifica.

Il *cerchio di mistero* che ci avvolge deve essere concepito come un'unità che sorvola la sua differenziazione temporale in due modi di ex/stasi ex/esistenziale, il passato immemorabile e il futuro escatologico. I misteri della fine si svelano conservando la memoria di quella vita precedente alla vita che è il grande episodio *pre/liminare*, così carico di carattere e destino.

La ragione confinante ha nella musica la sua migliore alleata. Il rinvio alla musica e alla canzone che siamo ci conduce verso i misteri dell'ultima fine, ma attraverso il giro di ciò che è matriciale. Sentiamo quella musica verso la quale ci porta il canto delle sirene. Ma ciò che accade non è un oblio assoluto bensì una concentrazione nella memoria essenziale.

Forse la vera Itaca si trovava, sotterrata, nascosta, nello stesso prato dell'Oblio, che poteva essere anche zona di reminiscenza, o di ritrovo con le fonti del desiderio. È quella "musica nascosta tra gli arbusti" del poema di Eliot, dalla quale ci arrivano gli echi. Lì la stessa Penelope tesse lo spartito di ognuno, in sovrimpressioni alla presenza delle sirene. Si consuma in questo modo un'eventuale prima memoria: memoria in frammenti e scintillii del "primo mondo".

Memoria della musica celeste che guidò le scelte terrestri, e che in metonimia misteriosa assistette l'esistenza in chiaroscuro in questo mondo, con tutte le relative doppiezze.

Qui, in questa vita, convivono le armonie e le dissonanze, le consonanze e le cacofonie. La grandezza del suono trasfigurato in musica si batte contro il cerchio *dia/bolico* del rumore eterno che ci circonda.

Eros e Principio di Morte hanno anche nel flusso sonoro la loro messa in scena conflittuale. Il *corps morcelée*, espressione di ciò che è sinistro sotto la sua forma più terribile, ha la sua immagine sonora negli effetti dell'esplosione, del terremoto, delle armi letali, delle inclemenze naturali. L'ostilità della natura e della cultura è espressa attraverso il linguaggio dello strappo (per dirla con un'espressione hegeliana).

Il Male assume la sua massima virulenza sonora nel mezzo elastico del suono attraverso gli orrori fonici che reinventa l'udito e che distruggono ogni possibile elaborazione musicale. Tuttavia, in mezzo alle turbolenze e ai turbini può avvenire un trattamento del suono sotto forma frattale, allo stesso modo che la matematica di oggi si apre strada tra il caos e le catastrofi, generando forme d'ordine e di organizzazione in mezzo a infausti scontri.

L'arte e la scienza, il *quadrivium* con le sue forme matematiche, astronomiche e musicali, trovano così il modo di esprimere valore e senso nel mezzo più ostile.

La propria filosofia fa valere la sua ispirazione limitrofa quando fa ricorso a forme d'ordine in mezzo alle maggiori irregolarità: sponde, frontiere, coste, turbolenze, turbini, ammassamenti di stelle e galassie.

Tutta l'opera civilizzatrice delle arti, le lettere e le scienze, o delle forme di autocoscienza filosofica, finiscono sempre per scontrarsi con il tragico Principio di Morte. E tuttavia affrontano quell'istanza ostile, suscitando modi di trattamento dell'orrore, collaborando così con il principio di vita.

Ciò che è sinistro è condizione e limite di una possibile sublimazione di quell'orrore in profonda e feconda bellezza. Codesta ha la morte come

presagio. La morte si scopre nello sfondo come araldo emotivo di ciò che è bello e sublime. Il senso della tragedia richiede la sua assistenza. Le migliori commedie non sono neanche estranee a quella dimensione di perdita e desolazione.

La musica riesce a formalizzare, in una sola articolazione, le numerose dimensioni del flusso sonoro, dando forma alla materia fonica, ed evocando nell'ascolto rinvii archeologici al "primo mondo" che suscitano emozione, sentimento e senso.

Attraverso questa procedura si personificano e si materializzano le idee musicali, le idee estetiche con il concorso dei simboli. Tutti i parametri che si possono estrarre da quell'unica articolazione possono assumere una forma simbolica.

S'impregnano di significato e di senso. Risvegliano i sentimenti, le emozioni e si aprono all'intelletto, a un intelletto avido d'idee e pensieri musicali. In questo modo producono una conoscenza sotto forma di riconoscenza e ricordo, una *gnosis* sensoriale, stretta al flusso vibratorio del mezzo elastico in squinternatura di lunghezza e frequenza.

In questo modo l'immaginazione assume il mezzo sonoro come uno dei modi adatti per la sua impronta estetica e creatrice. E ottiene la determinazione articolata di quella materia fonica attraverso la molteplicità intrecciata di simboli. Questi ultimi non *significano* nulla (se intendiamo 'significazione' nei termini di doppia articolazione linguistica). Ma traboccano di *sensò* attraverso quell'unica articolazione, distesa nella molteplicità delle dimensioni sonore, in modo da promuovere il migliore complemento immaginabile dell'universo plastico delle immagini e di tutti i mondi linguistici e letterari, o teatrali e cinematografici.

Ma superano e si anticipano a ciò che è immaginario e al linguaggio nel proporre un percorso diverso, che tuttavia s'incrocia inevitabilmente con le immagini e le parole. Interferisce in queste, in una comunità fonica fraterna, e può tramare con l'universo luminoso d'immagini-icone e immagini-movimento, una sorta di contrappunto al mondo onirico.

In un certo modo, è un distillato di essenza di quel mondo onirico, dal quale prende la sua gravidanza immaginatrice, intensificando in questo modo il suo legame con la *durée* (suono-movimento e suono-tempo). Se il cinema è una 'fabbrica dei sogni', la musica è la catarsi onirica del movimento e del tempo, in un'astrazione sublimante d'immagini e d'icone. Per questo la musica migliore ha un potere di energia e di emozione che solo possiedono i migliori sogni. È una "narrazione sognata" (*Traumnovelle*) – per dirla con le parole di Albert Schnitzler – la cui argomentazione è esclusivamente fonica.

Il sogno ha una peculiarità narrativa: permette di svegliarsi all'interno del sogno. Forse questo sarebbe un'edulcorata parabola relativa alla natura e alla sostanza della morte. Sarebbe morire svegliarsi, come in tanti sogni, all'interno del sogno, senza sapere completamente se si sta sognando oppure se si aggiunge uno scenario nuovo a questa vita che è un sogno all'interno del sogno?

Si sogna che si sta sognando, e quel sognare è, forse, quello che chiamiamo essere, vivere, esistere.

Il cinema riproduce quella peculiarità così calderoniana del sogno. Può suscitarsi un piano, o un piano-sequenza che nelle riprese venga all'improvviso interrotto. Il regista ordina urlando: "Taglio!".

La musica suggerisce anche quella disposizione onirica e cinematografica di un continuo sognare/svegliarsi/ sognare. Il rendersi conto gnostico avviene nella musica attraverso il gioco creatore con tutte le dimensioni del suono, che raggiungono una forma sintetica articolata negli attimi più intensi, o attimi-eternità (per dirla con le parole di Goethe).

I dispositivi si formano man mano fino a quando, all'improvviso, avviene l'illuminazione sonora. Si fa la luce nell'orecchio. Viene elaborato il momento musicale mediante le variazioni, metamorfosi sonore, sviluppi del materiale esposto. Ricomincia così la vita – in movimento e in tempo – dell'esistenza sonoro-musicale, che è un distillato di essenza della *durée* (con l'astrazione dell'immagine e dell'icona).

Si muore più volte nell'argomento della vita. Ma vi è una prima morte che corrisponde alla rinascita in un altro mezzo, passaggio dall'omuncolo al nuovo neonato. E c'è da chiedersi se nel limite finale, terminale, torna a prodursi una circostanza simile.

In questo caso, la differenza sarebbe abissale: il cerchio di questa vita condivisa, con le sue complessità e sofferenze, sarebbe la grandissima prova di quell'espansione in/audita, in/immaginabile, verso quella "sconosciuta canzone" *che siamo* ("la cui prima e solenne nota è la morte", Franz Liszt).

Il *cerchio dell'apparire* sarebbe un impressionante utero senza protezione, alle intemperie, un cerchio di mistero che condurrebbe, alla fine del tunnel, verso una fascia in chiaroscuro, confinante con una vita più alta.

Ma in questa situazione estrema è possibile solo un rispettoso silenzio: quello che risveglia ciò che i nostri limiti ci impediscono di risolvere. Qui la filosofia ammutolisce. Oppure può solo promuovere una cascata d'inquietanti interrogativi. Non è necessario reiterarli. La vita ha in essi il suo confine. Anche il mondo.

(Traduzione di Montserrat San Miguel)