

## QUALCOSA DI MUSICA. SUBLIMAZIONE?

---

di Daniele Goldoni

### Premessa

La domanda è se ci sia relazione fra musica e sublimazione. Non posso rispondere senza ammettere qualche difficoltà. La prima riguarda l'uso della parola "musica", poiché non so parlare di musica *in generale*, tantomeno del suo piacere. Freud ha parlato di sublimazione per mezzo delle arti entro il concetto di "civiltà"<sup>1</sup>, della loro capacità di produrre un "piacere" non inferiore a quello dato dal raggiungimento della meta più propria della pulsione (sessuale).

Che ne so veramente della capacità "civilizzante" della musica – o della sua capacità imbarbante? E del suo piacere? Il piacere di cantare, suonare, danzare sembra attestato in molte forme etniche o popolari non occidentali e occidentali. Ma poiché da tempo, fra noi, la musica "d'arte" o "colta" è pensata per essere solo ascoltata e non danzata dagli ascoltatori, è più complicato dire di quali piaceri si tratti. Se fosse vero che anche in musica «la realtà psicologica [...] è costituita dai meccanismi pulsionali inconsci»<sup>2</sup>, gli apprezzamenti dipenderebbero anche (e molto) dal contesto culturale cui appartengono i membri del campione interrogato – contesto condizionato dalle scelte di chi compie la ricerca. Forse il piacere è effetto del gusto formato dall'"industria culturale" (Adorno)? O sarà il piacere di 'capitalizzare' – nelle varie declinazioni: culturale, sociale (Bourdieu), relazionale (management) – l'appartenenza a una élite di cultori di "musica d'arte", di "appassionati" (che nome!) di *avanguardia* jazz-e-oltre, di *fans* di pop, rock, reggae, hip-hop, techno, punk...? Come si passa dal *sentito* al *sentito dire* – e ritorno? Poiché si possono leggere tesi apparentemente ragionevoli della musicoterapia, p. es. che le basse frequenze possono rilassare, il ritmo può rinvigorire<sup>3</sup>: ma è poi vero? *Possono!* Ma dipende decisamente dai modi e i contesti delle forme di vita in cui sono inseriti e che richiamano. Infatti ci sono usi di suoni gravi che inquietano assai; ritmi eccitanti (di danza, di guerra), altri che fanno addormentare... Queste tesi, insieme con altre accademicamente autorevoli sugli "universali musicali"<sup>4</sup>, devono ridurre le loro pretese quando si confrontano con l'etnomusicologia<sup>5</sup>. Soprattutto, non danno criteri di valutazione e orientamento in un mondo musicale oggi molto diversificato, né aiutano a fare una musica migliore. Platone poteva parlare di musica in generale perché il suo contesto apparteneva a forme di vita precise e relativamente condivise (le comunità pitagoriche). Ancora condiviso in forme di vita era il canto gregoriano. La musica pratica era un artigianato riconosciuto in contesti di mestieri e di corte. Ma – per farla molto breve – dalla tarda modernità le "arti", e la musica fra esse, non sono più né funzioni di rituali religiosi, né mestieri valutabili attraverso criteri oggettivi di fattura. Esse e i loro "linguaggi" – come si è

---

<sup>1</sup> S. Freud, *Il disagio della civiltà*, trad. it., Boringhieri, Torino 1975.

<sup>2</sup> Cfr. M. Imberty, *Suoni, Emozioni, Significati*, a cura di L. Callegari e J. Tafuri, CLUEB, Bologna 1986, p. 81.

<sup>3</sup> R. O. Benenzon, L. Casiglio e M. Emerenziana D'Ulisse, "Musicoterapia e professione tra teoria e pratica", in "Il Minotauro", Roma 2005, p. 34

<sup>4</sup> Cfr. J. Molino e J.-J. Nattiez, "Tipologie e universali", in *Enciclopedia della musica*, Einaudi, Torino 2005, volume quinto, pp. 351 e sgg.

<sup>5</sup> L'etnomusicologo Simha Arom, che ha vissuto per decenni la familiarità con la civiltà e la musica dei Pigmei per poterne parlare e scrivere, in una conversazione pubblica ha negato l'esistenza di universali musicali, a Ca' Foscari, durante la presentazione del suo libro *Le ragioni della musica*, LIM, Lucca 2013.

usato dire soprattutto nel Novecento – sono entrati nel regime del gesto singolare, “geniale”, “originale”, autoriale<sup>6</sup>. Paradossalmente, oggi l’unicità autoriale convive simbioticamente con il suo opposto, ed essi si nutrono a vicenda. La forza seminale delle colonne sonore, *jingles*, musica di fondo in bar, spazi commerciali o di transito, in cuffia, lo scarico dalla rete, la diffusione dei *software* musicali, trasformano e uniformano l’utenza nei materiali e nei modelli, ma nello stesso tempo rendono ciascuno un potenziale autore unico, poiché ha tratto quel dettaglio dal grande magazzino globale. Oggi una discussione *teorica* sul carattere musicale o meno di un qualsiasi materiale sonoro sapientemente manipolato, anche in uno spot pubblicitario o un videogioco, può essere impegnativa – ammesso che ne valga la pena. Il gesto di John Cage di abbattere il confine fra musica e suono dell’ambiente, del traffico, della circolazione sanguigna e del sistema nervoso in ciascuno, è *un sintomo* di un cambiamento di *habitus* verso la relazione musica-suono-ambiente che è andato molto oltre le sue previsioni, e che oggi merita di essere ripensato.

Se dall’ascolto passiamo all’esperienza musicale attiva, anche qui siamo nei guai. Conosco anche direttamente il piacere di suonare insieme: quando le cose vanno di pari passo con il desiderio e l’immaginazione, ci si può sentire vicini al paradiso. Questa esperienza, anche se rara, basta a far sì che la si voglia ripetere anche per una vita, per quante volte invece capiti di battere la testa al muro. Bisogna però fare la tara della soddisfazione di riuscire a superare una difficoltà: fattore non specificamente musicale. Conosco anche una quantità di stress cui sono sottoposti i musicisti, sia per produrre la performance, sia per altre difficoltà del mestiere. E forse qualcuno non prova più tanto piacere, ma ormai è la sua professione ed è troppo tardi per tirarsi indietro... E poi, se è così facile fare suoni non sgradevoli con i *software* oggi a disposizione, anche senza aver studiato musica (ma ci sono anche cultori del *noise* che si eccitano a produrre volumi insopportabili) di che piacere si parlerà?

In questo contesto non so partire da qualche tesi ‘generale’ sulla musica, tantomeno sul suo piacere. Qui userò, fra le esperienze musicali che conosco meglio come ascoltatore e come musicista attivo, alcuni esempi. Saranno esempi molto parziali che lasciano fuori la musica antica, barocca, classica, la maggior parte della contemporanea, blues, jazz, rock, funky, hip hop, pop, musiche non occidentali. Non vogliono essere un modello esclusivo. Penso siano funzionali allo scopo di mostrare che l’elemento musicale – se esplorato in un certo modo – ha una capacità in se stesso di innescare e dirigere il desiderio dell’ascolto. Partirò da un certo piacere connesso con il suono. Da qui allargherò il campo alla voce e a qualche affermazione più generale sull’elemento musicale in un suo paesaggio attuale.

Procedendo in questo modo, andrò incontro alla questione della sublimazione. Inevitabilmente tralascierò molti altri possibili casi musicali. Non potrei escludere che vi siano musiche in cui può sembrare evidente che una “pulsione” sessuale venga sublimata, per esempio in un canto con parole, in modo da non doversene “vergognare”<sup>7</sup>, che possa essere trovato qualcosa del genere nell’opera lirica ottocentesca, in qualche *lieder*, in canzoni pop. Non seguirò questa via. La mia domanda-guida interrogherà il piacere del cantare e dell’ascoltare, di suonare e ascoltare musica, anche indipendentemente da un contenuto verbale eventualmente espresso. Così comincio con esempi strumentali.

---

<sup>6</sup> Sul carattere paradigmatico dei §§ 46-47 della *Kritik der Urteilskraft* di I. Kant mi si permetta di rinviare a D. Goldoni, “Arte come un gesto: singolare e condiviso”, in “Venezia Arti”, vol. 25, Edizioni Ca’ Foscari, Venezia 2016.

<sup>7</sup> S. Freud, “Il poeta e la fantasia”, in Id., *Saggi sull’arte, la letteratura, il linguaggio*, Boringhieri, Torino 1969, pp. 58-59.

## 1 - Certa musica

### Indeterminazione e improvvisazione come tecniche della presenza

In un giorno di ottobre del 2017 sono con altri due musicisti nel padiglione francese della Biennale delle Arti visive di Venezia, allestito dal curatore come un grande studio di registrazione aperto al pubblico nell'orario di vista alla mostra. La mattina abbiamo suonato, prevalentemente improvvisando, con strumenti elettronici e acustici e ora, al primo pomeriggio, stanno arrivando i musicisti di un altro gruppo. Io mi fermo per ascoltare. La formazione è composta da diverse sezioni. In ordine di entrata: chitarre, percussioni, archi, clarinetti sassofoni, ottoni, per un totale di 31 musicisti. La partitura è interamente orale e inizia con una pagina doppia della rivista "Geo" che mostra una tempesta a Finistère in Bretagna. Non sono prescritte note, altezze. I musicisti decidono e sono responsabili della musica d'insieme. Nel primo movimento le sezioni appaiono una dopo l'altra, nel secondo ciascuna si interseca con la successiva, nel terzo c'è accumulazione. Il suono cresce a poco a poco e ondeggia nella stanza da una parte e dell'altra, poiché variano le dinamiche delle sezioni. Sembrano onde lunghe e infatti il pezzo, di Eliane Radigue, sia chiama OCCAM OCEAN. Ma lo scopo dell'indicazione di alternare le dinamiche delle sezioni non è solo analogicamente evocativo. L'alternanza fra le dinamiche delle singole sezioni fa emergere di volta in volta gli armonici propri dei timbri di ogni gruppo di strumenti e produce continue melodie nel registro alto. Mentre il fondo di questa massa lenta e quasi immobile di suono diventa, dopo diversi minuti, quasi impercettibile, a causa dell'abitudine che vi fa l'orecchio, sul registro alto avvengono miriadi di variazioni, anche velocissime e instabili, spesso imprevedute e incontrollabili data la grandezza dell'organico, e a un volume appena percepibile. L'orecchio impara ad ascoltare contemporaneamente voci diverse che s'intrecciano in modo sottile e delicato, non prodotte da un'intenzione autoriale ma dal materiale musicale in modo in parte "indeterminato".

Avevo avuto accesso a questa poetica durante un'esecuzione di due pezzi di Pauline Oliveros: *Heart of Tones*, consistente solo di un re centrale, con oscillazioni microtonali sopra e sotto; *The Tuning Meditation*, in cui è possibile a ciascuno convergere sull'altezza proposta da altri, o proporre una diversa sulla quale altri possono convergere. Ne era risultata risulta un'atmosfera sonora avvolgente e cangiante che aveva coinvolto attivamente, con il canto, gli spettatori del concerto. Più recentemente, abbiamo eseguito in quintetto *Olson III* di Terry Riley, un pezzo composto dopo *In C*, di cui mantiene alcune caratteristiche di indeterminazione<sup>8</sup>. La partitura è una sequenza ordinata di trenta moduli, spesso di tetracordi, variabili da 2 a 10 note. Essa prescrive che ciascun musicista debba seguire l'ordine dei moduli, ma possa scegliere il momento in cui passare al successivo. La componente indeterminata o improvvisativa si realizza nel modo in cui i moduli si sovrappongono, con le loro altezze e accenti (p. es. 4 su 3, 7 su 8, 3 su 10 etc.), per le scelte dei musicisti. In questo caso, le scelte di ciascuno producono una musica diversa in ogni esecuzione, poiché le combinazioni possibili sfuggono a una previsione e alla memorizzazione spontanea. Similmente ai pezzi di Oliveros o Radigue, è il suono stesso che suggerisce i giochi sempre diversi che lo fanno risaltare, internamente variegato e ricco di impreveduti dettagli. Cresce nell'ascolto, occupa la mente e il suo passaggio

---

<sup>8</sup> Sulla poetica dell'indeterminazione in senso radicale cfr. J. Cage, *Silenzio*, tr. it. di G. Carlotti, Shake, Città di Castello 2010, p. 47. In una accezione più larga, che comprende anche musiche con un certo grado di determinazione, come in Terry Riley, si veda anche M. Nyman, *Sperimentale music. Cage and beyond* (1974), tr. it. Di S. Zonca e G. Carlotti, *La musica sperimentale. Prefazione di Brian Eno, ShaKe*, Milano 2011, pp. 169-172. Rispetto ad altri 'minimalisti', Riley è un improvvisatore-compositore: K. Potter, *Four Musical Minimalists*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, pp. 120-122; W. Mertens, *American Minimal Music*, Kahn & Averill, Amersham 1983, pp. 44-45, 91-92.

sostiene un presente senza il tempo della successione di cause ed effetti, anticipazioni e proiezioni<sup>9</sup>.

La teorizzazione ed esemplificazione del suono come capace di tacitare la chiacchiera (e le ansie, le paure) della mente (il “silenzio”) è dovuta in Occidente soprattutto a Cage, ma ha antecedenti nella musica indiana per la meditazione. Fare musica con la consapevolezza e le tecniche richieste dagli esempi che ho fatto sopra richiede certamente un ottimo controllo dello strumento o della voce e sottigliezza di discernimento nell’ascolto del suono, ma non richiede particolari esibizioni performative. Qui non c’è solismo nel modo frequente nell’improvvisazione jazzistica – spesso, oggi, esibito con autocompiacimento.

Non c’è niente di sbagliato nel solismo dell’improvvisazione, di per sé. Recentemente ho ascoltato Uri Caine in piano solo<sup>10</sup>. Il dominio dello strumento, del materiale musicale classico, ragtime, jazz, la sua grande energia, giocano una performance in cui la persona del musicista ha un rilievo spettacolare. Potrebbe essere compresa come una esibizione di autocompiacimento, ma non è questo. Uri Caine ha usato i mezzi necessari a una specie di flusso di coscienza in cui le musiche ascoltate e amate in una vita, in America ma oggi non solo, e non solo da lui, affiorano, si inabissano e riemergono, intrecciate anche contemporaneamente, in modo che nell’una si sente l’eco delle altre: come in una memoria condivisa intermittente. In questo modo, la sua musica in solo fa un luogo in cui noi ascoltatori ci ritroviamo ad abitare con nuova familiarità.

È necessario l’uso delle capacità solistiche nella libera improvvisazione collettiva. Le sue pratiche risalgono agli Sessanta nell’ambito della tradizione jazz e dal *free jazz* (AACM, *Art Ensemble of Chicago*, Cecil Taylor, Anthony Braxton... in USA; Derek Bailey, Evan Parker, Tony Oxley in UK; Gruppo Romano di Free Jazz in Italia)<sup>11</sup> e nella musica contemporanea europea (*Nuova Consonanza*, MEV, Cornelius Cardew...). La mancanza di prescrizioni iniziali, le capacità di reciproco ascolto producano una musica che nessuno potrebbe fare da solo. Saltano le barriere fra compositore, esecutore, ascoltatore (non i diversi livelli artistici): la musica avviene nel presente, qui ed ora. Si ripropone un’auraticità antica senza la celebrazione dell’artista “geniale” o del leader – successore del sacerdote – come invece avviene nell’estetizzazione denunciata da Walter Benjamin<sup>12</sup>. Si torna a una funzione della musica già esercitata anche da modalità sociali o religiose come costruzione di un momento e un luogo di condivisione, ma in questo caso la partecipazione è libera e senza giudizio: ciascuno può smettere un’improvvisazione collettiva quando vuole se è veramente libera (p. es. non condizionata da un contesto di concerto). La libertà non esclude criteri, anzi richiede una altissima consapevolezza vocale-strumentale (che non implica necessariamente tecniche standard) e una «saggezza dell’impulso»<sup>13</sup>. In queste modalità di improvvisazione collettiva la capacità solistica è una risorsa decisiva: contribuire all’opera collettiva con un materiale già molto elaborato, ossia ‘composto’ anche con l’esercizio dello strumento. Analogamente in *Nuova Consonanza*, nata per l’esercizio della libera improvvisazione, i suoi membri erano e sono tutti compositori<sup>14</sup>. In questi modi della libera improvvisazione non è importante il

---

<sup>9</sup> I. Stoianova, “Musique Répétitive”, in *Musique en Jeu*, Paris, Seuil 1977, pp. 64-74, cit. in W. Mertens, *American Minimal Music*, cit., p. 89.

<sup>10</sup> MusicaFoscari/San Servolo Jazz Fest, Venezia, Auditorium Santa Margherita, 28.10.2017.

<sup>11</sup> Un testo chiave sulla *free improvisation*, che è anche una testimonianza diretta, è D. Bailey, *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*, Moorland, Ashbourne, Derbyshire, tr. it., *Improvvisazione. Sua natura e pratica nella musica*, ETS, Pisa 2010.

<sup>12</sup> W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Fünfte Fassung (1935), in W. Benjamin, *Werke und Nachlass, Kritische Gesamtausgabe*, Berlin, Suhrkamp 2012, vol. 16, pp. 207–250.

<sup>13</sup> Cfr. T. Nunn, *Wisdom of the Impulse. On the Nature of Musical Free Improvisation*, 1998, parts 1 and 2, pdf Edition (ISBN 87-91425-02-6 part 1 - ISBN 87-91425-03-4, part 2).

<sup>14</sup> Cfr. G. Guaccero, *L’improvvisazione nelle avanguardie musicali*, Aracne, Roma 2013.



protagonismo individuale – o almeno: non è quello che qui mi interessa. Il fine interessante è fare uno spazio e una presenza per un ascolto condiviso<sup>15</sup>.

Vale la pena di insistere ancora oggi su queste vie, dopo circa cinquant'anni nei quali aspetti formali (superficiali) della *minimal music* sono stata digeriti e inglobati da musicisti compiacenti e compiaciuti e da colonne sonore, mentre l'improvvisazione libera è stata abbandonata a vantaggio di forme più performanti, visibilmente energetiche, a partire dalla *fusion* degli anni Ottanta-Novanta, restauratici della "funzione autore", per dirlo con Deleuze? Improvvisatori stupefacenti per la tecnica strumentale, qualche volta per l'inventiva musicale, costruiscono un cerchio estetico-auratico in cui si fanno ammirare-invidiare a partire da un altro luogo: quello dello spettatore escluso. Quei gesti musicali degli anni Sessanta, invece, miravano, alla musica come pratica inclusiva. *Una parte* di quella che oggi appare una loro *ingenuità* va letta come consapevole incompletezza: il gesto musicale era da completare con comportamenti personali e condivisi, sociali, politici, anche suonando insieme al di là della professionalità (Cardew!<sup>16</sup>). Ne andava dell'emancipazione afroamericana, dell'antimperialismo, c'erano gli hippies (Riley lo è rimasto) – sullo sfondo Thoreau ed Emerson –; in Europa il Sessantotto con tutti i suoi equivoci legami con le filosofie della storia che hanno contribuito ad affossarlo. Chiuse quelle possibilità politiche, quei gesti sono diventati stilemi sterili, ancora presenti in diversa cosiddetta *free improvisation* corrente. Il resto è discografia, Youtube, Spotify... La diffusione di musica in riproduzione e di *softwares* musicali è un'opportunità nuova e straordinaria per la musica, che si può usare anche per tornare con la pratica dell'esperienza del suono *live*. Questo però non è nel cuore del mercato musicale e della maggior parte delle pratiche da esso indotte.

La chiusura riguarda anche certa musica 'contemporanea'. Nonostante la rapida crisi, nel secondo dopoguerra, del modello seriale o "strutturalista" abbia dato grande libertà alla musica "sperimentale" (da John Cage a Morton Feldman, da Cornelius Cardew a Alvin Lucier, Robert Ashley, a Terry Riley), non è raro udire, anche in compositori giovani, l'influenza scolastica di 'avanguardie' vecchie e nuove in cliché stilistici involontari, che fanno della 'contemporanea' un genere musicale accanto agli altri anziché un campo di ricerca aperto. In tutto questo la "funzione autore" si ricostituisce a scapito di un'apertura al carattere sorgivo dell'esistenza, alla sua "creatività" esperita nel modo migliore: come "colorazione dell'intero atteggiamento verso la realtà esterna", che "appartiene al fatto di essere vivi" in modo tale che si può dire che "ogni cosa che accade è creativa"<sup>17</sup>.

### Dal suono alla voce, al musicale

Gli esempi che ho fatto focalizzano l'ascolto profondo (*deep listening*)<sup>18</sup> del suono e dell'ambiente.

Il suono esiste anche prima che un essere umano lo abbia emesso ed è già fuori ancor prima di essere dentro. In quanto ambientale, è originario perché è proprio del corpo terrestre in cui siamo immersi. A differenza del pensiero, che è parola o immagine non ancora esterne, la vibrazione musicale non separa interno ed esterno, anzi li unisce. Differenzia senza separare interno ed esterno, perché il suono che sento è diverso da quello che sentono gli altri: nella

---

<sup>15</sup> È un concetto più volte sottolineato da D. Bailey, *Improvisation*, cit. Ho scritto qualcosa su modi e questioni dell'improvvisazione in: "Sorpriendente", in "Kaiak. A Philosophical Journey", n. 3 "Improvvisazione" (2016), ; "Liberazione della vita", in "Itinera", n. 10, 2015, pp. 331 e sgg.; "Composizione e improvvisazione: dove sta la differenza?", in "Aisthesis", special issue 2013; *Improvvisare*, ora in R. Dreon, D. Goldoni, R. Shusterman, *Stili di vita*, Mimesis, Milano 2012.

<sup>16</sup> Cfr. M. Nyman, *cit.*, pp. 132 e sgg.

<sup>17</sup> Donald W. Winnicott, *Gioco e realtà*, tr. it. di D. Adamo e R. Gaddini, Armando, Roma 2005, p. 113 e sgg.

<sup>18</sup> Concetto preciso elaborato da Pauline Oliveros, che credo possa in qualche misura estendersi anche altri esempi da me fatti.

misura in cui lo sento “io”. Si espande nell’aria dello spazio sfericamente dalla sua fonte, riguarda le diverse persone, in senso grammaticale e fisico poiché è localizzato diversamente nello spazio, ha volumi diversi secondo le distanze, ha un tempo di diffusione. In distanze non grandi, se la fonte sonora e chi ascolta non si muovono o si muovono lentamente, sono percepiti dall’orecchio come uguali l’altezza, la dinamica, il timbro, il tempo. Qualcosa di semplice o complesso, un suono o un discorso, una musica, possono essere uditi simultaneamente entro distanze non troppo grandi, di giorno e di notte, oltre ostacoli visivi.

La musica usa il suono, ma non è identica al suono. Perché il suono sia musica occorre che mi ci riguardi, istituendo uno spazio-tempo in cui chiama ad ascoltare: diventa una voce nel senso più ampio, anche strumentale: *vocat*, chiama. E in questo senso la voce è un *gesto*<sup>19</sup>. Il suo gesto si serve del suo suono e del suo silenzio, dell’ambiente e delle sue risonanze, *fa essere* l’umano, l’animale, anche la pianta e l’inorganico, in un certo modo. La voce – alla sua portata – può essere sentita simultaneamente da me e dagli altri con uguali altezza, agogica, ritmo, dinamica. Il timbro non è uguale ma è comune. Il timbro della mia voce che sento internamente è in parte diverso da quello che sentono gli altri. Io *sono* (anche) questo timbro, che è quasi un mio nome proprio, mi fa riconoscere da me stesso e dagli altri – infatti se sento la mia voce registrata e mi viene da dire “non sono io”! La mia voce, poiché è anche suono, è immediatamente interna/esterna e costituisce il nesso originario fra singolarità mia, individuale, e l’alterità condivisa. Credo sia questo carattere, immediatamente costitutivo di relazione immediata e asimmetrica fra singolarità personale e altrui, a far sì che alla ‘viva’ voce si chieda di dire la verità, confessare, dichiarare, testimoniare anche da parte di istituzioni giudiziarie e politiche (il gesto autografo della firma ha il vantaggio di durare nel tempo, ma quando si sospetta il falso si ricorre all’interrogazione della voce, o all’interrogatorio). Il suono diventa voce (anche strumentale) e musica se mostra una forma di vita così com’è – cioè senza bisogno di domande – attraverso il suo mezzo. Col mezzo che va anche al di là delle parole fa un tempo continuo (per un poco) e un posto in cui si sta volentieri insieme ad ascoltare. E forse proprio questa è la sua ‘verità’ o sincerità o autenticità. È una verità pratica, etica, non semantica. La “persona” o il fattore ‘autorale’ sono le singolarità attraverso le quali una verità di quella forma di vita esiste musicalmente (il discorso si allargherebbe ora agli aspetti ‘etnici’ della musica, alle sue relazioni con rituali, con la danza etc.: non posso farlo qui).

La focalizzazione sul suono da parte dell’avanguardia del Novecento, da Russolo a Cage, ha risposto a un mutamento ambientale d’intreccio fra umano e macchinico, o comunque inorganico (compresa l’urbanistica), così strutturante che la musica ne è stata assalita e, in qualche modo, rovesciata. La *Hausmusik* era già diventata educazione sentimentale femminile, il ‘concerto’ appare un avvenimento sociale antiquato in cui scorgere anche il lato comico o delicate implicazioni sentimentali<sup>20</sup>. Il suono acquista un’altra autorità, proporzionale alla forza dei motori che lo impongono, alla musica registrata in disco e diffusa dalla radio e dalla tv. La registrazione del suono ha aperto possibilità di manipolazione dello stesso, come notava John Cage<sup>21</sup>. La focalizzazione della musica sul suono produce intense sperimentazioni sui rapporti fra suono e tempo, spazio e movimento da parte sia di Cage e della “musica sperimentale”,<sup>22</sup> sia della “contemporanea” europea, da Karlheinz Stockhausen a Luigi Nono. L’ambiente della performance, *site specific*, e l’ambiente esterno, con il *soundscape*, sono considerati sorgenti per il suono musicale. Ciò ha cambiato la musica e anche finito di rovesciare l’antica relazione originaria della musica con la voce (oltre che con la danza).

<sup>19</sup> Cfr. G. H. Mead: *Mind, Self and Society*, University of Chicago, Chicago 2015, cap. 9, p. 61 e segg.; sul gesto e sulla voce: G. Agamben, *Mezzi senza fine*, Bollati Boringhieri, Torino 1996 pp. 45 e sgg.; Id., *Che cos’è la filosofia?* Quodlibet, Macerata, pp. 13 e sgg., 135 e sgg. Sulla musica come gesto in L. Wittgenstein: D. Goldoni, “Wittgenstein: frase musicale e scrittura filosofica”, in “aut aut”, n. 33, 2006.

<sup>20</sup> Cfr. C. E. Gadda, *Un “concerto” di centoventi professori*, in Id., *L’Adalgisa*, Adelphi, Milano 2014.

<sup>21</sup> J. Cage, *Il futuro della musica. Il mio credo* (1937) in Id., *Silenzio*, cit., p. 8 e sgg.

<sup>22</sup> M. Nyman, *Sperimental music*, cit.

Già da tempo, proprio nella musica classica europea, la voce, ancora usata secondo le sue qualità naturali nel canto gregoriano e nella musica rinascimentale, è stata trattata come uno strumento<sup>23</sup> in una pratica segnata dalla scrittura su pentagramma e da una crescente grammaticalizzazione. Questa è culminata nel “serialismo” che ha usato le parole della voce come incomprensibili pretesti sonori<sup>24</sup>. Questa traiettoria ha segnato uno dei discrimini fra musica ‘colta’ e *popular*. Blues, jazz, rock, hip hop, rap, pop hanno mantenuto il primato della voce anche nel senso più propriamente umano, e questa è una ragione profonda del loro perdurare e del successo, al di là del potere dell’industria musicale. In queste musiche la voce resta ascoltata anche fuori dei circuiti specialistici e persino al di là del significato delle parole, poiché essa mantiene molto del ritmo della lingua parlata. Il gesto della voce umana vive di una condivisione attraverso il suono, ma va anche oltre il suono stesso, poiché rileva nella lingua e nella sua forma di vita il proprio ambiente condiviso<sup>25</sup>.

Ciò che fa del suono una voce che ci riguarda, una musica, implica anche la destinazione del luogo come un gesto che ci mostra il contesto entro una forma di vita. Ciò avviene tipicamente in *4' e 33"* di Cage, che indica la cornice del concerto. Esso allargato il suono musicale all’ambiente e agli agenti non umani. In questo modo Cage ha fatto del suono un gesto. Ne ha fatto sempre anche una voce, ossia qualcosa di connesso con una forma di vita? Si potrebbe forse dire di sì stando alla sua poetica non soggettivista, antiespressiva, ‘zen’: il suo gesto chiama (*vocat*) a un ascolto in un luogo. Ma il suo gesto è sempre compreso<sup>26</sup>? Poiché esso rischia di sovrapporsi al concetto di musica come “suono organizzato”: corretto ma riduttivo, poiché fare musica è fare relazioni fra persone e con l’ambiente; non è la stessa cosa che un esperimento ‘scientifico’ su un oggetto fisico. Certo è che con l’allargamento dell’elemento musicale la relazione fra suono, gesto e voce è diventata complessa e ambigua. Qualunque suono che non sia una voce come tale può essere riprodotto e decontestualizzato senza una necessaria perdita, mentre la riproduzione di una voce musicale rinvia a forme di vita, anche se non più viventi, perciò la sua riproduzione decontestualizzata può toglierne un elemento essenziale. Anche una voce musicale, quando è usata di sottofondo in pubblicità, luoghi di transito, commerciali, durante lo sport, nelle colonne sonore, può essere ridotta a segnali sonori che suggeriscono “rilassati”, “compra”, “ancora uno sforzo...”, “ora aspettati una sorpresa...”. Sono tutte diverse ‘funzioni’ del continente musicale. Non c’è da condannare o scandalizzarsi, ma da capire dove sta la sorgente della musica.

## Sul piacere musicale

Non penso affatto che le proposte di Eliane Radigue, Oliveros, Riley e simili siano le sole capaci di rispondere a questa domanda. Non le considero neppure modelli da seguire in modo esclusivo. In musica ogni esempio vale per sé, nella contemporanea (Morton Feldman o Sofia Gubaidulina, per esempio, sono compositori di contemporanea che non soffrono di *clichés*), nel jazz, nella pop, nello hip hop, nel rap... Quelle musiche che ho esemplificato, operando una semplificazione, contribuiscono a un chiarimento. Riducendo o eliminando il solismo

<sup>23</sup> Cfr. A. Sbordoni, *La voce, l’origine*. Revisione dello scritto pubblicato su “Sonus – Materiali per la musica moderna e contemporanea” – Fascicolo n. 17 – 1997 (<http://www.alessandrosbordoni.it/scritti/>)

<sup>24</sup> Si ascoltino, come esempi fra molti, gli usi musicale della voce che Boulez fa con il testo di *Visage Nuptial* di René Char, o Luigi Nono con il testo di Hölderlin nel *Prometeo*...

<sup>25</sup> Per verificare facilmente come una ricerca attuale *post-minimal* si nutra della fonte ritmico-verbale di una cultura musicale americana che anche rock a jazz condividono si può ascoltare un pezzo come *An Open Cage* di Florent Ghys, eseguito da *Bang on a Can*.

<sup>26</sup> Su Cage: J. Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge University Press 1996, pp. 6-35. I saggi in V. Cuomo, L. V. Distaso (curatori), *La ricerca di John Cage*, Mimesis, Milano 2013 (fra cui D. Goldoni, “John Cage. Che cosa è contemporaneo?”); V. Cuomo, *Al di là della casa dell’essere. L’apertura al “fuori” nelle sperimentazioni techno-artistiche contemporanee*, in corso di stampa per “Zeusi”.

dall'improvvisazione (questa o l'indeterminazione resta una loro componente essenziale) e escludendo la ricerca di formule 'linguistiche' particolarmente virtuosistiche, difficili e lontane dell'ascolto comune, hanno il vantaggio di far tornare l'ascolto e la pratica a un piano più semplice, utile al tema che sto cercando di mettere a fuoco: la capacità di una voce musicale di condurre l'ascolto grazie a un certo uso del suono. Esse sono pensate, "composte" in modo che la partecipazione dei musicisti alla costruzione del suono avvenga anche grazie al fatto che il suono stesso suggerisce la direzione da prendere. Esso si mostra molto più ricco di possibilità, di dettagli, di quanto facciano pensare la notazione moderna o una musica virtuosistica, o molto complicata, in cui si è indotti a passare sul suono troppo in fretta, poiché l'attenzione è tutta per l'abilità dell'esecutore o l'invenzione sorprendente del compositore. Le musiche di cui ho parlato producono un'immersione 'oceanica' della mente e della fisicità del corpo umano e ambientale<sup>27</sup>. Non c'è intenzione soggettiva "espressiva"; non c'è un contenuto, una storia, una memoria, da 'dire'. L'intenzione iniziale si realizza completamente nel materiale sonoro. Anzi: non è neppure così, perché, a un certo momento del processo, la relazione con il soggetto si rovescia: la natura stessa del materiale si fa scoprire, dà una direzione, e così l'intenzione iniziale si scioglie in quella che il suono musicale produce<sup>28</sup>. La vibrazione corporea è in sintonia con quella inorganica degli strumenti e del posto. Direi che non c'è più differenza *sostanziale*, ma solo di *modi* fra interno ed esterno, fisico e psichico, voce e ambiente<sup>29</sup>.

Le intenzioni iniziali erano mappe e porte da lasciare nel deposito della memoria una volta che si è entrati, da riprendere quando occorre o ci si è dimenticati la strada. Poi si potrà suonare qualsiasi cosa, anche un solo, scrivere un "pezzo", o un'"opera": ma un criterio, un metro di giudizio è cambiato.

Personalmente, ho imparato ad ascoltare meglio. Quando una musica mi attrae, anche se ha forma narrativa o 'espressiva', c'è sempre almeno una zona e anche solo un angolo in cui è il suono stesso che mi si rivolge e attira. E anche quando pratico cerco sempre il pretesto, il posto e il momento per trovare quel suono che mi motiva e diventa una mia voce (se non c'è, non riesco ad ascoltare – neppure me stesso).

Ora mi sembra che il piacere musicale di cantare e suonare stia nel sentimento dell'accordo, della felice coincidenza della vibrazione delle corde vocali e della risonanza del corpo – torace, addome, testa – con quell'emotività sentita nel corpo interno che prepara, innesca e accompagna l'attacco, il timbro, la pronuncia della voce o dello strumento. Chi canta o suona uno strumento a fiato diventa un passaggio per l'aria che entra nel corpo e ne esce in accordo con la vibrazione. Chi suona uno strumento a corde stringe al capo, alle spalle, al petto una cassa vibrante. La vibrazione mette in risonanza l'interno e l'esterno, portando l'esistenza mentale e fisica in unità presente: senza bisogno di futuro e senza mancanza di passato. E anche chi ascolta entra in risonanza.

---

<sup>27</sup> Del carattere immersivo di certe esperienze parla anche Peter Sloterdijk, ricordato con particolare rilievo dal saggio di Vincenzo Cuomo in questo stesso volume. Di «rapida immersione nei sentimenti oceanici che abbracciano tutti» parla anche un testo di musicoterapia: L. Bunt, *Musicoterapia. Un'arte oltre le parole*, Edizioni Kappa, Roma 1997, p. 51. Sul sentimento oceanico come sentimento di esistere: P. Hadot, *La filosofia come modo di vivere*, Einaudi, Torino 2008, pp. 12-13.

<sup>28</sup> Ho trattato più a lungo di questo in "Silenzio" sul numero "Bianco" della rivista "Il Pensiero", in via di pubblicazione.

<sup>29</sup> Spinozianamente.



## 2 - Sublimazione?

### A che serve cantare?

Tutto ciò è sublimazione?

In un testo di studi di psicoanalisi si interroga la musica chiedendosi “a che serve cantare?”<sup>30</sup>. Questa domanda è diversa da quella cui rispondevo nel paragrafo precedente, sul piacere di cantare. Questa non era una richiesta di un perché, di uno scopo, ma di un come, e la risposta è un “che”: che è così per chi canta e suona (che io sappia). Se si chiede a che serve cantare, sembra che si cerchi una causa che non è immediatamente chiara a chi lo fa. Attiene piuttosto alla tematica della sublimazione, poiché mira a scoprire la vera natura di qualcosa (una pulsione?) di cui il canto sarebbe velo.

Non sottovaluto la verità di tesi che individuano il pre-musicale nel grido del nato; o nella voce materna sentita nell’utero; o in quella che accoglie cullando e cantando<sup>31</sup>. Se una traccia del grido della nascita, della relazione con la voce materna-genitoriale resti nella voce che canta o suona, la mia osservazione è: se un buon rapporto con la madre può essere stata una condizione necessaria per parlare e canticchiare nella prima infanzia, e disporsi poi alla musica, ciò non spiega da sé perché poi si faccia musica e quale si faccia, e se appaia in un modo o nell’altro. Non è detto che ciò che accompagna fin dall’inizio un processo e contribuisce a sostenerlo sia anche ciò che lo fa funzionare in un modo o nell’altro. Più in generale: una condizione necessaria non è ancora la sufficiente.

Cantando si dà voce a un “impulso”<sup>32</sup>? Ci si libera da una tensione, attraverso l’emissione dell’aria, e ci si culla con la vibrazione che ‘massaggia’ l’interno del corpo<sup>33</sup>? Credo di sì. Ma affinché avvenga la musica occorre qualcos’altro. Che cosa sia questo altro, non lo posso sapere prima di avere un’idea dell’esperienza musicale. Che cosa sia musicale non può essere desunto dal non-musicale. Ciò che ne fa un cantare qualcosa di musicale viene da una misura che la parola “arte” evoca ancora, otre se stessa, accendendo memorie storicamente lontane. Voler spiegare la musica come evoluzione di qualcosa di premusicale non è un po’ come voler spiegare il nuovo con il vecchio, il più con il meno – un po’ come (si perdoni la irriverente sproporzione) se si volesse spiegare Gesù con Giovanni Battista?

Capita di riconoscere qualcosa di traumatico in una musica (e nelle arti). Io posso udire un grido, un urlo di dolore, la protesta, un lamento; notare aspetti ossessivi (ci sono anche gruppi musicali che si richiamano esplicitamente, nei titoli dei loro album, a patologie: isteria, fobia, paranoia...). Ma come mi accorgo di questo? Se me ne accorgo è perché ho un metro diverso. Il metro di ogni patologia (e cura) è lo stato di salute, vero o presunto, in relazione a ciò che non lo è. Se qualcuno ha un blocco nel suo rapporto con la musica, si partirà da una esperienza musicale che si ritiene *riuscita*, per aiutarlo a sbloccarsi. Se una musica appare ossessiva, la *misura* sarà qualcosa che ha a che fare con qualcosa come uno “scorrere liberamente” o con la “sintonizzazione”, eventualmente con un “ritmo”. Chi fa musica aggressiva (suppongo che così taciti i suoni aggressivi che ha nella mente e le pulsioni aggressive nel corpo individuale o/e sociale) non troverà solo nella musica tutti gli strumenti necessari a ritrovare un equilibrio, ma troverà in essa risorse che appartengono solo a lei. L’ascolto, in condizioni di tranquillità,

---

<sup>30</sup> M. Poizat, “L’enjeu de la musique, ou “à quoi sert de chanter?”, in Id., *Variations sur la voix*, Anthropos, Paris 1998, p. 7 e sgg. Ringrazio Mario Bottone per avermi segnalato questo testo, quelli di Theodor Reik e di Philippe Lacoue-Labarthe, che cito più avanti, e per il suo testo *Quel che ci insegna l’allucinazione verbale*.

<sup>31</sup> M. Poizat, “L’enjeu de la musique, ou “à quoi sert de chanter?”, cit.; E. Dissanayake, *L’infanzia dell’estetica*, a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesis, Milano - Udine 2015, pp. 133 e sgg. e cfr. p. 90 e sgg.; D. Falk, *Lingua madre. Cure materne e origini del linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2011; Ph. Lacoue-Labarthe, *La melodia ossessiva*, tr. it. di G. Comolli, Feltrinelli, Milano 1980, p. 94.

<sup>32</sup> Cfr. T. Nunn, *Wisdom of the Impulse*, cit.

<sup>33</sup> Cfr. l’interpretazione della sublimazione da parte di E. Dissanayake, *L’infanzia dell’estetica*, cit., p. 155.

ricava il suo oggetto del desiderio anche da sé, grazie a sazietà e noia per altri suoni che ostruiscono. Ciò che è fine, sottile, ricco nella voce musicale attrae, mettendo il resto in silenzio. Tutto ciò mi porta a dire che la musica ha in se stessa degli strumenti per curare sé e chi la fa.

Sto descrivendo senza saperlo il carattere illusorio, simbolico della musica<sup>34</sup>? Ma che aspetto illusorio potrebbe esserci nella musica? Non sto parlando né di allucinazioni auditive né delle storie che si possono raccontare in musica, ma della musica stessa come esperienza psicofisica del suono. Un'illusione potrebbe esserci nella "fede" in una narrazione che pretende di raccontare come stiano le cose (una religione dogmatica, una metafisica, anche se declinata in termini antropologici, sociologici, politici) e nel relativo desiderio. Freud contrappone a quelle illusioni un'altra teoria, disillusa, e una pratica che svela la vera natura del desiderio, anzi della pulsione. Ma l'esperienza della gioia musicale – almeno negli esempi che ho fatto – non è una teoria. Non promette un futuro felice, né rimpiange o si rammarica del passato (parlo della musica nel suo momento, non del lamento che essa può eventualmente ricordare<sup>35</sup>). Sempre nel presente, è, nella sua sostanza (o sostrato), vibrazione con cui la mente singolare si connette con le altre, scorre nel corpo individuale e ambientale senza barriere. In questo fluire connettendo, l'elemento musicale di per sé non è mai triste, anche quando induce al pianto. Ha ragione Nietzsche quando osserva che nell'arte, quindi nella musica, c'è sempre

qualche raggio solare della felicità (*des Glücks*) [...] persino nelle tribolazioni<sup>36</sup>.

Il musicale non può né illudere né deludere perché non promette e non vuole nulla, se non se stesso. Di esso si può dire ciò che Nietzsche – animo molto musicale – ha detto della gioia:

La gioia (*Lust*) non vuole eredi, non figli, – la gioia vuole se stessa, vuole l'eternità, vuole il ritorno, vuole il tutto-a-sé-eternamente-eguale [...] se mai abbiate voluto una volta due volte e detto "tu mi piaci, felicità (*Glück*)! guizzo! Attimo (*Augenblick*)", avete voluto *tutto* indietro<sup>37</sup>.

La sua "eternità" è nel momento della sintonia fra umano e naturale. Esso non dura e perciò non ha un fine ulteriore. In questo senso è, nella sua prassi, come si è detto, fine-a-se stesso. Come tale, il suo desiderio è che esso sia *ripetuto*.

Freud lettore di Nietzsche. Ma ora uso Nietzsche *versus* Freud, non solo ricordando una sua consonanza con gli stoici – l'eterno ritorno dell'eguale – ma suggerendola, certo contro le sue intenzioni, persino con un certo Aristotele e con l'attimo di cui parla Platone nel *Simposio*<sup>38</sup>.

Platone viene ricordato anche da Freud: egli cita la teoria di Eros del *Simposio* a conferma di ciò che egli dice sulla pulsione<sup>39</sup>. Ma ciò che Platone dice di Eros va proprio al contrario della indagine freudiana, poiché il processo d'amore non è generato dal suo inizio (sessuale) ancora attaccato a un corpo particolare, ma dalla meta che lo attrae. Da dove viene l'amore per il suono? Ognuno può sperimentare – così come avviene per le arti e per molte altre cose simili –:

<sup>34</sup> Hans W. Leowald, *La sublimazione. Ricerche di psicoanalisi teorica*, tr. it. di G. Sella, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 56.

<sup>35</sup> Il tentativo di ridurre il musicale al significato, per via filosofica o psicoanalitica, è destinato a fallire. Questo mi sembra anche il risultato cui giunge Ph. Lacoue-Labarthe commentando il libro di Theodor Reik, in *La melodia ossessiva*, cit.

<sup>36</sup> F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1888-1889*, Adelphi, Milano 1896, p. 9.

<sup>37</sup> F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, de Gruyter, Berlin/New York 1993 p. 402, tr. it. di G. Colli e M. Montinari, *Così parlò Zarathustra*, Adelphi, Milano, pp. 391-392. Ho cambiato la tradizione di *Lust* da "piacere" a "gioia". La parola *Lust* in italiano si traduce con piacere, desiderio, voglia, gaiezza, gioia. Nel contesto del libro di Nietzsche non c'è separazione fra piacere e gioia. *Lust* indica un pieno assenso di felicità d'amore, innamoramento (*verliebt*) della vita e del mondo (*Welt*). Tradurre con "piacere" mette un giusto accento sulla sensibilità e fisicità ma può indurre una comprensione riduttiva.

<sup>38</sup> Platone, *Simposio*, 210 e 4.

<sup>39</sup> S. Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, Boringhieri, Torino 1975, pp. 35-36.

dall'esercizio continuo, attento (*askesis*) del suono stesso. L'esercizio è necessario, non sufficiente. Senza cause sufficienti, senza futuro garantito, questo piacere vuole essere ripetuto, ma la sua ripetizione non può essere comandata. Come l'amore, non si comanda, ma può essere solo invocato e propiziato. Quando fa segno di approssimarsi, va colto nel suo momento. Perciò di quel piacere amoroso si dice, con Platone e anche con Aristotele, fino a Kant, che è fine a se stesso.

Si dirà forse: ma Platone era "idealista". Certo, ma il motivo per cui era "idealista" è (anche) questo: un certo modo della gioia – che è sempre qualcosa che si verifica necessariamente alla prima persona – non può essere previsto come necessaria conseguenza di *fatti*, non può essere *dimostrato* nei fatti, anche se esso implica la realtà e i fatti. Esso avviene in un cambiamento etico.

Ma un certo 'platonismo' nel senso in cui ne parlo qui, ossia come necessità di una misura 'elevata', almeno in senso panoramico, e di libero sguardo e sentire, è veramente così estraneo al linguaggio psicoanalitico che *spiega* la sublimazione? Leggo da *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* che

Egli aveva convertito la passione in sete di sapere [...] e al culmine dell'attività intellettuale, raggiunta la conoscenza, lasciava prorompere [...] l'affetto lungamente trattenuto, come un corso d'acqua deviato è lasciato scorrere liberamente dopo che ha compiuto il suo lavoro [...] il suo sguardo è in grado di abbracciare un vasto settore di quel tutto di cui è parte, egli è afferrato dal pathos e celebra [...] la magnificenza di quel frammento di creazione che ha indagato [...]<sup>40</sup>

"Prorompere", "scorrere" indicano l'idea della pulsione come una quantità di energia che può essere diversamente incanalata. Quali parole indicano la sublimazione? Le parole "liberamente", "abbracciare un vasto settore", "magnificenza". Qui Freud spiega la natura della sublimazione con concetti tratti da una cultura in cui la libertà, la vastità dell'abbracciare (il comprendere) – per tacere della magnificenza – sono valori positivi e metri di giudizio che permettono di comprendere perché la sublimazione funzioni bene, ma nello stesso tempo sarebbero anche *effetti* della sublimazione (= civilizzazione)! Sono questi concetti a dare, in questo passo, una chiave per descrivere e individuare la natura "plastica"<sup>41</sup> di ciò che, grazie a questa plasticità, può essere ritenuta l'origine unica, energetica, genetica di questo stato: la pulsione. Ma in questo modo le diverse possibilità di soddisfacimento pulsionale attraverso sostituzioni della meta originaria (di ciò «confessiamo tuttavia di saperne ben poco»<sup>42</sup>) non è 'spiegata' da quelle parole, perché esse stesse appartengono a ciò che sarebbe da spiegare. Se si parte da un fare artistico o scientifico o filosofico che si ritiene riuscito per descrivere la sublimazione, la funzione euristica di quella plasticità diventa teoricamente molto sospetta.

Trovo significativo che in un bel testo di psicoanalisi teorica<sup>43</sup> si parli di una comprensione del «piacere presente nelle forme di organizzazione più elevate» in termini di «risonanza con la "lunghezza d'onda" del sistema circostante», di "sintonizzazione" con il "sistema ricevente", di "ritmo", di "tempo" e di "onde" e "oscillazioni" e "vibrazioni", piuttosto che di "scarica"<sup>44</sup>. In diversi passi di questo testo sono la vibrazione sonora, la sintonia musicale che spiegano i processi della sublimazione ("riuscita"). Se si dovessero spiegare così anche le (presunte)

<sup>40</sup> S. Freud, "Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci" in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura, il linguaggio*, cit. p. 85.

<sup>41</sup> S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, tr. it di M. Tonin Dogana e E. Sagittario, Boringhieri, Torino 1989, pp. 499-500

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Il testo è Hans W. Loewald, *La sublimazione*, cit. Ringrazio lo psicoanalista e amico Luigi Boccanegra per avermelo segnalato.

<sup>44</sup> Appare qui l'elemento oceanico?

deviazioni dalle originarie mete pulsionali che producono la (presunta) sublimazione musicale, non ci si troverebbe in una situazione teoricamente curiosa – un crampo mentale<sup>45</sup>?

Ma se la (buona) sublimazione viene descritta con i concetti che derivano dalla sublimazione, non è questo un segno della irriducibilità delle esperienze cosiddette più “elevate” a quelle meno elevate, e che una teoria del sospetto nei loro confronti ha problemi interni? Si potrà ribattere che chi parte da un’esperienza di gioia non dimostra nulla. Infatti. La dimostrazione abita altrove:

Questa lunga antica paura, divenuta infine raffinata, spirituale, intellettuale, – oggi, mi sembra, si chiama: *scienza*<sup>46</sup>.

## Uccelli e metamorfosi

Quando, nell’ultima riflessione di Freud, le pulsioni (al plurale) non sono più trattate in modo strettamente “sessuale”, ma come pulsioni di vita o Eros e di morte,

tendenze inerenti alla sostanza vivente [...] storicamente condizionate, espressione [...] di un’elasticità dell’elemento organico<sup>47</sup>

da dove può prendere avvio una analisi? Posso distinguere il desiderio (soggettivo) di musica (oggetto), cercandone la traccia in un oggetto più primitivo, dal desiderio che la musica (soggetto) produce per la sua natura?

Se c’è sessualità nell’inizio del desiderio e c’è anche alla fine, allora che cosa è la sessualità? È il desiderio, ma in tutte le sue modalità anche attuali.

Se il desiderio è sempre simile a sé in quanto motore (non lo è solo quando ha una meta altra) allora esso non è un punto di origine, ma è ciclico. Posso iniziare da qualsiasi punto: anche dal desiderio cosciente, che desidera cantare o suonare.

La teoria di Winnicott della zona e degli oggetti transizionali – che viene considerata una teoria della sublimazione<sup>48</sup> – considera tipici della sublimazione fenomeni “senza acme” e con caratteri di “eccitazione” propri del gioco, innescati e mantenuti dal gioco stesso, invece che disturbati o distrutti dalla pulsione propriamente sessuale. L’esistenza di questa zona prevede che nella determinazione dei suoi ‘oggetti’, o meglio nei suoi processi, entri l’ambiente con tutte le sue componenti, culturali e naturali. L’ambiente, compresa la natura in tutte le sue manifestazioni, ha energie che si combinano con quelle umane.

È noto quanto in musica si sia imparato dal canto degli uccelli. Anch’io, da un po’ di anni, faccio attenzione al canto degli uccelli, soprattutto a quello dei merli. Li registro per capirli. Se posso imparare qualcosa da un merlo, non è solo perché qualcuno me lo abbia indicato (non ricordo), ma perché il suo canto mi ha attirato. Se potessi (ma non posso), cercherei di fare qualcosa di simile. Sul canto degli uccelli penso che andrebbe rivisto qualcosa di ciò che si attribuisce alla “soddisfazione” dell’“istinto” come qualcosa che lo “separa” dalla vita umana in quanto «inscritto biologicamente»<sup>49</sup>. Le differenze sono grandissime, ma il concetto di separazione non mi convince. Il merlo abbozza il suo canto all’inizio della stagione e lo

<sup>45</sup> W. Loewald, *La sublimazione*, cit., pp. 34-35, 40. Forse anche una ‘buona’ psicoanalisi dovrebbe considerarsi come una “difesa” “riuscita” (p. 44) o meglio una sublimazione? Loewald suggerisce, chiamando anche Freud a sostegno, che «nel lavoro scientifico della psicoanalisi, la sublimazione gira su se stessa e contro se stessa, per smascherarsi da sola» (p. 50).

<sup>46</sup> F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, cit. p. 368.

<sup>47</sup> S. Freud, *Teoria della libido*, in Id. *Voci di enciclopedia*, tr. it di R. Colorni, Boringhieri, Torino 1977, pp. 46-47.

<sup>48</sup> M. Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012, pp. 569-570.

<sup>49</sup> Per esempio M. Recalcati, *La forza del desiderio*, EDIZIONI QUQAJON, Magnano 2014, p. 12.



perfeziona per mesi, cantando per ore, preferibilmente in punti elevati, al mattino, al pomeriggio, all'imbrunire. È credibile che tutto questo avvenga solo per ciò che si attribuisce all'"istinto" inscritto biologicamente, come ciò che lo obbliga a conquistare la merla e a marcare il territorio? Se si sostiene questo, che cosa si intende per seduzione, per istinto, per marcatura di un territorio? Sono qualcosa di così articolato e prolungato nel tempo, qualcosa di così soggetto a una capacità di cambiare (ogni merlo cambia il proprio canto anche secondo l'ambiente) che assomiglia a un'arte, e forse persino a un processo di raffinamento, di elevazione... Quasi di sublimazione? Non è più semplice, più consono all'esperienza e al linguaggio, dire che il merlo canta per il piacere di cantare, come Giacomo Leopardi riconosce nel suo *Elogio degli uccelli*, similmente a come gli umani cantano e suonano per il piacere di suonare e cantare?

La parola "similmente" che ho appena usato si carica di responsabilità teorica. Sto facendo una metafora? Dico qualcosa di arbitrario? L'ammirazione per il canto di un uccello nasce dalla possibilità mimetica insita in esso. L'esperienza del suono – a differenza di quanto può fare il linguaggio verbale – mi impedisce di intendere questa somiglianza come una metafora. Appare una somiglianza fra umano e non umano per la quale anche l'umano, cantando, diventa un poco uccello, mentre l'uccello può imparare da suoni prodotti dagli umani: ho registrato un merlo che fischiava una suoneria di cellulare. Questa somiglianza fa saltare, in un crocevia della natura, la separazione fra umano e animale. E se suonando imparo anche dal metallo o dal vento o dall'acqua, allora anche il suono che faccio ha natura di vento e acqua e metallo.

Se l'energia della vita si conserva cambiando forma, sperimentare la metamorfosi è possibile solo rinunciando a cercare un'origine univocamente determinata e una meta privilegiata, e persino un'origine nel tempo. Ogni sua apparizione è ugualmente originaria, in ogni suo momento. Così pensava anche lo 'spinoziano' Herder, ancor prima che Goethe ne imparasse l'idea di metamorfosi, leggendo i due principi di Amore e Odio come aspetti della stessa *natura naturans*<sup>50</sup>. Ma anche Freud, in ultimo, guardava alla natura come *natura naturans*, e a Empedocle<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> J. G. Herder, *Gott, Einige Gespräche*, Deustcher Klassiker Verlag (= DKV), Frankfurt a. M. 1994, vol. 4, tr. it. *Dio. Dialoghi sulla filosofia di Spinoza*, Franco Angeli, Milano 1992; su Empedocle Id., *Liebe und Selbstheit*, tr. it. *Amore e egoità*, [www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/download/10949/10348](http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/download/10949/10348).

<sup>51</sup> Cfr. H. W. Loewald, *La sublimazione*, cit. p. 82.