

Resistencia del material percettivo e messa in trama delle intensità. L'orizzonte concettuale di Giovanni Piana

Carlo Serra¹

Università della Calabria

Resumen

La obra de Piana se caracteriza por el amplio interés en la música. La experiencia perceptiva del material sonoro representa para el filósofo italiano un misterio que debe indagarse en todos sus diferentes aspectos. Los sonidos, los materiales de la música, vehiculan expresividad gracias a su propia materialidad fenomenológica y difícilmente podríamos apenas abrir el tema de la expresividad musical, si la materia prima pudiera entenderse como algo expresivamente neutro. Esta declaración apunta a una serie de problemas que deben resolverse en relación con las distinciones elementales que se aplican en este plano, y en el plano de la terminología que les corresponde. El objetivo de este artículo es introducir a los análisis de Piana sobre el sonido y la experiencia de la escucha.

Palabras clave: Piana, fenomenología, música, experiencia.

Abstract

Piana's work is characterized by broad interest in music. For the Italian philosopher, the perceptual experience of sound material represents a mystery that must be investigated in all its different aspects. The sounds, the materials of music, convey expressiveness thanks to their own phenomenological materiality and we could hardly open the subject of musical expressiveness, if the raw material could be understood as something expressively neutral. This statement points to a number of problems to be solved in relation to the elementary distinctions that apply on this plane, and on the plane of the terminology that corresponds to them. The aim of this article is to introduce Piana's analysis of sound and the listening experience.

Key words: Piana, phenomenology, music, experience.

¹ Carlo Serra insegna Teoria delle arti, delle immagini e del suono, ed Estetica dei media presso l'Università della Calabria. Il suo campo di ricerca è la Filosofia della musica, interpretata in senso fenomenologico. A questo tema ha dedicato numerose pubblicazioni, fra cui *Musica Corpo Espressione* (Quodlibet, 2008), *La voce e lo spazio* (Il Saggiatore, 2011), *Come suono di natura. Metafisica della melodia nella Prima Sinfonia di Mahler* (Galaad, 2011).

eikasía
REVISTA DE FILOSOFÍA

Resistenza del materiale percettivo e messa in trama delle intensità. L'orizzonte concettuale di Giovanni Piana

Carlo Serra²

Università della Calabria

§ 1 All'origine del tema immaginativo pratico - tattile

L'idea che la forma metaforica traduca il piano di una dimensione che tocca regioni dell'immaginoso sembra essere intesa in senso pieno dall'Aristotele nel capitolo Ventiduesimo della *Poetica*. La metafora è solo un modo per far chiarezza, per illuminare dall'esterno, il senso interno di qualcosa che chiama per essere esplicitato, come accade per il significato del discorso tragico.

Fare buone metafore non lo si impara dagli altri, perché fare buone metafore significa vedere ciò che è simile, illuminare il pensiero per un breve tratto con un'immagine, lasciar emergere una direzione, verso cui cercare uno sviluppo del significato di un'incognita. Lo ricordate? Si tratta di inquadrare un'incognita attraverso un'uguaglianza di rapporti, di una sorta di congenericità, per cui la vecchiaia va riportata alla paglia, perché la paglia ha con l'erba verde una relazione simile a quella che la vecchiaia ha con la giovinezza.

Veniamo proiettati verso un rapporto fra le cose, meglio ancor, a fra cose e *modi* del loro agire, aristotelicamente le *forme* del loro *carattere*: solo all'interno di una simile tensione dinamica fra processi e forme, fra contorni e figurazioni, che appoggia tutto il processo di costruzione analogica. Si punta al concetto, ma per arrivare al concetto abbiamo bisogno di una tensione dinamica che coglie immagini, che sono, in fondo, immagini di rapporti, forme proporzionali, tese a tradurre gradienti qualitativi

² Carlo Serra insegna Teoria delle arti, delle immagini e del suono, ed Estetica dei media presso l'Università della Calabria. Il suo campo di ricerca è la Filosofia della musica, interpretata in senso fenomenologico. A questo tema ha dedicato numerose pubblicazioni, fra cui *Musica Corpo Espressione* (Quodlibet, 2008), *La voce e lo spazio* (Il Saggiatore, 2011), *Come suono di natura. Metafisica della melodia nella Prima Sinfonia di Mahler* (Galaad, 2011).

d'esperienza, in un processo di fusione che permette, paradossalmente, di articolare delle distinzioni.

Possiamo pensare qualcosa di simile per i rapporti che legano la musica al piano dell'immagine, ma forse qui c'è qualcosa di ancora più importante da dire: è proprio nel Secondo Libro del *De Anima*, che Aristotele ci mette di fronte al rapporto fra suono e corpo, e al piano delle tensioni immaginative, che lo sostengono³:

Quanto alle differenze fra i corpi sonori, esse si manifestano nel suono in atto. Come infatti senza luce non si vedono i colori, così senza il suono non si distinguono l'acuto e il grave. Questi termini sono assunti per metafora dagli oggetti del tatto, giacché l'acuto muove il senso molto in poco tempo e il grave poco in molto tempo. Non è però che l'acuto s'identifichi con il veloce e il grave con il lento, ma nel primo caso il movimento si effettua nel modo descritto a causa della velocità, nel secondo a causa della lentezza. [420 B] Tali qualità del suono sembrano avere un'analogia con l'acuto e l'ottuso percepiti dal tatto. L'acuto, infatti, per così dire, punge, mentre l'ottuso spinge (opprime), poiché l'uno muove il senso in poco tempo e l'altro in molto, sicché ne consegue che l'uno è veloce e l'altro è lento.⁴

Come in tutta la trattazione del fenomeno acustico, l'accento⁵ cade tanto sull'immagine, che su processo sonoro: la metafora traduce aspetti qualitativi del

³ Su questo tema, e sulle difficoltà di lettura legate a questi passi vedi il provocatorio e stimolante saggio di Myles Burnyeat «Aristotele voit un rouge et entend un "Do": combien se passe-t-il de choses? Remarques sur "de Anima", II, 7-8», *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, n.2, Avril – Juin 1993, pp. 262 – 280, oggi reperibile sull'Annuario on line *De Musica* XIII, 2009: <http://users.unimi.it/~gpiana/dm13/burnyeat/burnyeat.pdf>

⁴ Aristotele, *Anima*, a cura di Giancarlo Movia, Rusconi, 1996, pp. 160 – 161.

⁵ Fin dall'avvio, la psicologia aristotelica del suono si muove con passi cauti, ponendo come oggetto dell'udito, la differenza qualitativa fra i corpi sonori: vi è una trasformazione di risonanza potenziale fra lana, spugna, bronzo, legata alla testuralità del corpo, alla sua forma, e vi è un movimento che le agita articolandone le gradazioni: si determina così una costituzione materiale del suono, che abbandona il corpo scosso. La descrittiva della trasformazione del suono in movimento trova tuttavia il proprio modello nel campo visivo, dove il colore si rende visibile attraverso un mezzo, il diafano: la riflessione sul mezzo di diffusione si intreccia così alla qualità corporea del movimento vibratorio, perché, se il colore aveva come riferimento la superficie dell'oggetto, il suono si espande attraverso un movimento che scuote la materialità della cosa stessa. E' proprio all'interno della definizione della qualità del movimento, della sue differenti tipologie, che si fa largo il tema dell'immagine. Il suono nasce dall'attrito fra corpi, è processo che accade *fra* ciò che risuona, e chi ascolta. Se la differenza potenziale fra la costituzione materica dei corpi determina la possibilità della loro risonanza, come una

processo sonoro. Passare da un corpo, significa diffondere la presenza fonica della cosa nello spazio. Grave e acuto sono *all'interno* del processo sonoro, li puoi solo trovare

condizione statica, essa si deve intrecciare subito al dinamismo del tema dello spazio che il suono attraversa nella risonanza. Il processo sonoro passa attraverso l'attrito fra corpi e un mezzo, come l'aria e l'acqua, che lo trasporta, un intervallo che è mezzo di trasmissione per un movimento metaforico, che apre una dialettica fra la continuità di un'aria che trasporta l'effetto sonoro e la concavità dell'interno dell'orecchio, dove l'aria accoglie quel processo, lasciando che imprima la sua forma.

Il vuoto che trasporta il suono, un vuoto che vive per essere riempito, è il luogo di una trasformazione, i cui margini vengono delineati solo attraverso immagini: riusciamo infatti a cogliere l'essenza del sonoro tramite continue analogie fra il lavoro dei sensi. Lo spazio della risonanza, che esplose nel soffio, nella raffica di vento o nel tintinnare del bronzo, mette in questione gli altri sensi, in un irreversibile processo di implicazione fra vista e tatto, che entrano in continua dialettica con il suono, e ne mediano le potenzialità rappresentative. L'intreccio fra precipitati del senso prende forma nel processo sonoro, in forma diretta o in forma indiretta, e questo è particolarmente significativo se pensiamo che nella psicologia aristotelica ogni sensibile ha il proprio organo di senso corrispondente. Il problema di questa sintesi si ripropone in ogni gradazione del ragionamento aristotelico: la stessa distinzione fra suono e mezzo in cui si diffonde, che riecheggia la distinzione fra colore e trasparenza, la stessa idea che il trasparente sia condizione di possibilità per la visione del colore, come l'aria è il punto di apertura dello spazio dell'ascolto, trovano una propria specificità nel fatto che, anche se il suono è un movimento che porta *dall'esterno all'interno*, diventando un quasi movimento, una quasi alterazione. Tali aspetti riverberano anche nel mezzo di trasmissione del sensibile: pur essendo l'aria è il mezzo principale per l'organo di ascolto, siamo di fronte a due cose che, come scrive lo stesso Aristotele, crescono *assieme*, perché è la continuità che permette la trasformazione parziale, il parallelismo fra processi. Ciò non equivale a dire semplicemente che è l'aria che si muove, e non il suono, adombrando l'idea di una vibratilità, attraverso cui si staccerebbe la forma acustica, che muove il sensibile, ma, aristotelicamente che movimento e trasformazione fanno tutt'uno, e che il piano del senso è il deposito di questo continuo lavoro. Movimento e quasi trasformazione sono forme sinonime, che cercano di aggirare l'ampiezza semantica del concetto di *knesis*, oscillante fra movimento, trasformazione, variazione di stato in una percezione: il suono non si muove, ma è l'aria che risuona, prima fuori dall'orecchio, poi al suo interno, che installa le forme sensibili nell'udito. Dentro al processo i gradienti qualitativi vengono illustrati attraverso analogie legate al mondo della visione, della trasformazione fisica, della mutazione di stato, come accade per l'acqua del lago, che gela progressivamente, mutando l'assetto materico della propria superficie, nel momento della sua massima concrezione materica, facendosi sigillo d'una immagine raggelata del movimento.

Tali cenni, nella loro incompletezza, mostrano non solo l'ambigua ricchezza del rapporto fra movimento e alterazione, ma anche i nessi immaginativi mossi dalla dimensione analogica fra sensi, che pervade tutti i piani della riflessione sull'ascolto, prendendo forma anche nelle relazioni fra eco e riflessione ottica, che varia a seconda della capacità riflettente dei corpi, o ancora, nei rapporti di intensità e precisione, fra senso ed oggetto. Il tatto è un senso particolarmente preciso perché ha un rapporto diretto con l'oggetto, ed è solo a partire da questa precisione diretta che possiamo giungere alla comprensione del senso del fenomeno uditivo. La difficoltà di quest'impostazione, ed il suo fascino, sta proprio nel muovere una dialettica fra piani dell'esperienza, fra contenuti logici, immagine, e forme della percezione. L'esito della straordinaria mobilità fra concetti sarà la costruzione di distinzione qualitativa fra grave e acuto che non avrà a che fare con la velocità del suono, ma con la forza dell'impatto sull'organo di senso, producendo una trasformazione nel modo di intendere il suono, testimoniato appunto dall'analogia fra puntura ed oppressione.

quando la risonanza si diffonde, quando il suono è in movimento, nel momento in cui il suono è in atto.

Il piano si sfrangia, proprio quando si fanno avanti le azioni che acuto e ottuso producono, sul senso: vi è un carattere che determina il colore delle differenti sensazioni, ma questo carattere, osserva Aristotele, non dipende dalla velocità di propagazione del suono, ma dalla forza dell'impatto sull'orecchio.

Una psicologia in cui la percezione è assimilata ad un'assunzione della forma sensibile degli oggetti da parte degli organi di senso, attraverso l'esistenza di un mezzo (in questo caso l'aria), promette un riferimento all'immaginazione, ed al senso, in grado di mettere in movimento un gioco concettuale assai ricco.

La trasposizione immaginativa è una costruzione analogica, perché traduce un'azione del processo sonoro, un'azione che ha analogia con un altro quadro dell'esperienza: il suono, che si stacca dalla cosa, sollecitato dalla cosa, punge e opprime, in una relazione dinamica. Potremmo aggiungere che, trovando nel fenomeno sonoro la propria radice, essa porta con sé un marchio del corpo sonoro che l'ha prodotta, anche se questa relazione rimarrebbe ancora tutta da determinare. Quanto Aristotele ci dice, ha a che fare con il senso interno del fenomeno, con un precipitato concettuale che può coinvolgere in modo traslato gli altri sensi, ma che rimane interno ai nessi messi in gioco dal fenomeno percettivo, dalle potenzialità legate al lasciar apparire delle immagini, che focalizzino il significato interno del processo, le sue possibili ricadute espressive.

Il corpo sonoro è la condizione di attivazione del processo, non una semplice traccia della cosa, neppure un semplice medium, ma si muove nell'intrecciarsi di queste componenti, nella traduzione del movimento in suono, nella traduzione del suono in figurazione, in immagine che si fa cogliere attraverso il piano attributivo giocato da un giudizio, che usa l'immagine per articolare al meglio le proprie potenzialità: in altre parole, il suono concreto mette in movimento un processo la cui trasposizione si rivela complessa proprio sul piano del senso.

Vi è un piano qualitativo, che possiamo chiarire solo in termini metaforici, ma la metafora traduce bene l'intreccio delle relazioni fra organi di senso e valore dei loro

rapporti⁶. La metafora fa intravedere, lascia apparire un concetto, diremmo quasi che lo accompagna alla soglia della sua pensabilità: del resto la forza d'impatto sull'orecchio sembra quasi preludere ad una materialità fenomenologica della massa sonora, che si presenta come impatto.

Scegliamo di muoverci dentro a questo terreno, dove una serie di riflessioni sulla sensibilità, e sulle qualità del fenomeno sonoro si intrecciano, illuminandosi l'una con l'altra: grave e acuto, ad esempio, non sono intesi solo come reticoli numerici, rapporti, ma come estremi di un intervallo musicale, che ha proprietà fenomenologiche ben determinate. In questo senso⁷, sono relazioni qualitative, la cui azione viene illustrata attraverso la valorizzazione immaginativa dell'effetto: opprimere o pungere sono azioni che vanno aldilà del rapporto quantitativo fra vibrazioni, vengono pensati all'interno di un piano che tocca la psicologia dell'ascolto, che ma che esce dal relativismo di una pura soggettività empirica. Vorrei dire che sono proprietà che vengono pensate così, a partire dal compositore, che lavorerà sulle elementari relazioni grammaticali, che stringono i suoni tra loro

§ 2 L'immaginazione nascosta nel materiale

Il tema del grave e dell'acuto torna in uno degli snodi fondamentali della filosofia dell'immaginazione quale ce l'ha consegnata Giovanni Piana in *Elementi di una dottrina dell'esperienza*⁸. Piana prende le mosse dalla figurazione melodica.

Consideriamo, ad esempio, una melodia. Essa «ci piace» [...] ci dice qualcosa (anche se non sapremmo dire chiaramente che cosa. La troviamo «espressiva». D'altra parte una melodia non è altro che una *composizione* di suoni disposti secondo un certo ordine e tra i quali intercorrono determinati rapporti. I suoni

⁶ Cfr. Ronald Polansky, *Aristotle's De Anima*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, pp. 296 - 297

⁷ Tali aspetti vengono esemplarmente sviluppati nelle lezioni husserliane sulla logica trascendentale, in particolare nelle sezioni sull'oggettivazione attiva e sulla stratificazione dell'oggettivazione: cfr. Edmund Husserl *Lezioni sulla sintesi attiva. Estratto dalle lezioni sulla logica trascendentale (1920/1921)*, a cura di Luigi Pastore, Mimesis, Milano, pp.61 - 71 e pp. 113 - 127.

⁸ Cfr. Giovanni Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 155 e sgg.

singoli di cui essa è composta, considerati indipendentemente da questo modo di composizione, potrebbero essere indicati come i suoi *materiali*. Allora potremmo chiedere: *l'espressione* – qualunque cosa si voglia intendere con essa – sorge con la melodia stessa? Oppure vi è un qualche senso legittimo in cui possiamo dire che già i suoi materiali sono cariche di espressione?⁹

Entriamo all'interno di una prospettiva fenomenologica: la prima cosa che viene rilevata è il legame potente che stringe il tema dell'espressività a quello del materiale. I suoni, i materiali della musica sono veicoli di espressività, ma lo sono proprio in quanto materialità fenomenologica: poche righe sotto si osserva che ben difficilmente potremmo anche solo aprire il tema dell'espressività musicale se il materiale grezzo, potesse venir inteso come qualcosa di espressivamente neutro. Ma cosa mette in luce questa affermazione?

Una serie di problemi che vanno risolti sul piano delle distinzioni elementari che valgono su questo piano, e su quello della terminologia che a loro corrisponde. Ed ecco tornare i suoni acuti e gravi, e i movimenti sonori di ascesa dalla regione grave a quella acuta. Piana osserva immediatamente che un suono non può essere grave se questo termine significa pesantezza: e nemmeno può essere acuto se con ciò indichiamo l'acuminatezza di una punta: e, altra parte, si chiede come possono i suoni muoversi, e addirittura scendere e salire? Usiamo il linguaggio dei corpi e lo trasponiamo a cose che non sono corpi: grave, acuto, salire, scendere sono tutte espressioni *immaginose*. E sono espressioni immaginose che parlano della dimensione pratico tattile, che sembra accompagnare l'impatto percettivo del fenomeno uditivo, che si preannuncia come massa sonora, secondo la focalizzazione sul tema percettivo che abbiamo visto sviluppata nel *De Anima*.

Per poter dar consistenza a questa, che per ora resta una ipotesi all'interno di una rilettura del concetto di immaginazione, Piana propone di modificare la terminologia con cui parliamo dei suoni, cercando delle espressioni che non contengano immagini, che possano aspirare ad un piano di maggior neutralità, privo di implicazioni corporee.

⁹ Ivi, p. 155.

Potremmo parlare, anziché di suoni gravi, di suoni che appartengono alla prima regione: potremmo indicare successivamente i suoni che stanno fra i gravi e gli acuti, come suoni che appartengono alla seconda regione, e gli acuti, come suoni che appartengono alla terza regione. Certo, osserva Piana, un residuo di operazione immaginativa resta ancora attaccato alla parola regione (e potremmo chiederci con Wittgenstein delle *Ricerche Filosofiche* se questo sia davvero un problema e se sentiamo questa incombenza come una reale mancanza): le designazioni primo, secondo e terzo sono invece del tutto convenzionali (possiamo invertire il modo del loro impiego). In questo modo, potremmo parlare di una sequenza di suoni dalla prima alla seconda regione o dalla terza alla prima, senza usare l'espressione ascendente o discendente. In questo modo potremmo ottenere una terminologia relativa alle strutture sonore tecnicamente adeguata, del tutto, o quasi priva di una portata immaginativa. Non appena operiamo questa sorta di neutralizzazione espressiva, il problema dell'immaginoso, e del suo legame con il piano del percepito, assume un risalto ancora maggiore.

Infatti quando ci serviamo di espressioni immaginose intendiamo proprio descrivere *l'impressione che il suono ci fa*, e non possiamo ritenere che la pura e semplice possibilità di stabilire una terminologia immaginativamente neutra abbia come conseguenza che i suoni si presentino con la stessa indifferenza che quei termini dimostrano. La differenza, beninteso prima ancora che immaginativa, è anzitutto semplicemente percettiva. Un'eventuale inversione della denominazione tecnica non conduce a nessuna modificazione nelle qualità percettive dei suoni. E sulla base di una differenza percettiva si innestano diverse direzioni di movimento dell'immaginazione¹⁰.

In questo modo Piana ritiene di aver chiarito in che senso piano dell'espressività interna al materiale percettivo e valorizzazione immaginativa stringano fra loro solidi legami all'interno della dimensione dell'ascolto: eppure resta ancora qualcosa da dire. Quando parliamo di suoni, in ciò è contenuto non un semplice rimando associativo alla pesantezza dei corpi, ma una vera e propria *fusione* immaginativa.

¹⁰ Ivi, pp.156 – 157.

L'idea di fusione va presa alla lettera, la gravità si presenta come « valore di gravità», e quindi come indice di una direzione sintetica della immaginazione (è una conseguenza del suo essere un precipitare di aspetti possibili verso il fondersi immaginativo fra sensi). In essa sarà così messa in questione non solo la sua pesantezza, ma anche la lentezza, l'opacità, lo spessore, l'idea di qualcosa di massiccio, di voluminoso, eventualmente di profondo, o di tenebroso.

Vi è un continuo implicarsi reciproco di idee, di sensi, e di possibili direzioni ed è questa continua implicazione di «idee», che le riunisce sotto la nozione, assai plastica, di unità immaginativa, che incombe continuamente sull'ascolto, scuotendo l'ascoltatore dalla sua iniziale passività. Sarebbe bello seguire il dipanarsi della argomentazione, che ci pone di fronte ad un materiale capace di espressività proprio perché intriso di potenzialità allusiva, secondo una delle caratteristiche tipiche dell'impostazione fenomenologica. La conclusione è che nel materiale vi è *un'immaginazione nascosta*.

Ed allora è del tutto logico che si parli del movimento dal grave all'acuto come un movimento di ascesa. Il luogo della gravità per l'immaginazione, si trova sotto e non sopra [...] Queste caratterizzazioni qualitative rimandano ad una valorizzazione immaginativa, ed è essa che conferisce al materiale una capacità espressiva. Questa espressività fa tutt'uno con la *capacità allusiva del materiale*.¹¹

Capacità allusiva del materiale: da qui potrebbe iniziare una discussione molto felice sul significato dell'espressione improvvisazione; al tempo stesso l'inseguirsi dei sensi possibili, che secondo una felice espressione che prenderà corpo in *Filosofia della musica*, vanno intersecandosi l'uno nella trasparenza dell'altro, decide della pratica compositiva, come luogo di continui giochi linguistici per l'immaginazione musicale: e in musica, il gioco, come l'immagine wittgensteiniana, accade, ma le sue regole sono molto più plastiche, e per necessità, si sfrangono una nell'altra. Tale plasticità, che segna la natura eminentemente simbolica del musicale, e che fa balenare nel materiale

¹¹ Ivi. p. 157.

giochi appropriati a far emergere gli aspetti che, volta per volta, il musicista lascia emergere, è il sottofondo silente di ogni analisi musicale.

§ 3 Ambiguità

La coda con cui Piana questo paragrafo tocca da vicino gli snodi più delicati del rapporto musica linguaggio, allo scopo di onorarne fino in fondo la complessa problematicità: il problema ha preso le mosse dal modo di descrivere *verbalmente* i suoni, e in questa modalità si è fatto subito avanti il tema dell'immagine, un'immagine, potremmo dire aristotelicamente senza fantasia, ma legata a doppio filo alla possibilità di far emergere immagini nella costituzione stessa del concetto. Qualcuno potrebbe obiettare che la terminologia non ha nulla a che vedere con i fatti stessi, che la terminologia non ha alcun parallelo con il piano dell'esperienza, ma sarebbe difficile poter sostenere una totale scissione del piano dell'esperienza da quello della costituzione linguistica.

Tuttavia, anche se ammettiamo che queste parole rendano in qualche modo l'impressione che il suono ci fa, questo rimando dal linguaggio all'esperienza evidentemente non può garantir nulla in rapporto ad una possibile generalizzazione. Lo stesso parlare di una «impressione» non è forse equivoco? [...] E se ammettiamo che il linguaggio possa essere talora uno specchio dell'esperienza, ciò potrebbe andare a sfavore di quanto andiamo sostenendo: se noi riteniamo che la parola «grave», intesa nella sua portata immaginativa si addica ai suoni della prima regione, altri potrebbero ritenere che essa si addica molto meglio ai suoni della terza regione¹².

La risposta è piuttosto chiara: è la stessa base associativa delle sintesi immaginative a non permettere che si operi una dissoluzione delle *resistenze del materiale* insita in un atteggiamento empiristico storicista coerentemente sviluppato. I dati percettivi non sono un magma informe nemmeno dal punto di vista dell'immaginazione: un contenuto qualunque non può essere valorizzato in una direzione qualunque. Potremmo aggiungere una ovvietà a quanto dice Piana: non tutti i giochi linguistici sono possibili, nemmeno nella dimensione dell'ascolto. E così

¹² Ivi, p.158.

concludiamo osservando, ancora con Piana, che un contenuto qualunque non può essere valorizzato in una direzione qualunque: la stessa natura fenomenologica del suono decide della natura del problema, quei suoni sono leggeri, quegli altri, invece, svelti e leggeri. Siamo di fronte ad una specie di imbroglio? Forse sì, ma come non posso vedere il volto di un uomo nell'*Annunziata* di Antonello da Messina, come scrive altrove Paolo Spinicci, farei una certa fatica a parlare della cristallina trasparenza cantabile del suono del timpano. L'imbroglio sta dentro al piano fenomenologico, e possiamo farcene serenamente carico. Come accade, ancora, per l'ineffabilità dell'aroma del caffè, per il secondo Wittgenstein, vi sono piani che il linguaggio non può, e forse non deve, sbrogliare.

§ 3 La ripresa del problema in Barlumi per una Filosofia della Musica

L'incombenza di questi aspetti materici, una matericità che avvolge il momento implacabilmente il momento percettivo, caratterizza anche la dimensione più sublimata del suono, il piano ritmico - temporale. La musica vive tutta nel processo di scansione, nel modo in cui il suono fa accadere il tempo pulsato come tempo percepito: ma questo principio formale, che ci dice come debba accadere il suono, deve fare i conti con il modo in cui i colpi, gli incisi ritmici, sbalzano i rapporti di intensità.

Lo spessore temporale del suono si lega a rilievi di intensità, che sono, al tempo stesso, materici e formali: quando leggiamo un'indicazione ritmica, siamo portati a vedere in essa un puro rapporto matematico, che organizza il flusso sonoro del brano. Ma quell'indicazione guida l'accadere del brano anche attraverso l'intensità degli accenti, che organizzano il fluire temporale del suono. Senza queste differenziazioni interne, il ritmo non potrebbe mai prendere spessore: e così la resistenza del materiale impone, che il prender forma del ritmo passi attraverso la duplicità del carattere sonoro delle percussioni- Le percussioni sono da un lato schema sonoro, strumenti che impongono i criteri di ordine attraverso cui il materiale sonoro prende forma, ma, allo stesso tempo, sono materia scossa dall'intensità del colpo. In altri termini, l'intensità sonora, pur non essendo l'unico criterio che definisce il prender forma dei caratteri temporali di un brano, è comunque un parametro differenziale essenziale, per poter

mettere a fuoco il modo in cui i rapporti proporzionali fra valori si proiettano all'interno dello spessore sonoro del brano. Vi è una intensità accentuativa, legata al fatto che il materiale percettivo non è una struttura puramente sublimata.

Vi è [...] tra differenziazione ritmica e differenza di intensità una qualche importante forma di rapporto, come del resto è attestato dal fatto che un accento «intensivo» può rafforzare un accento «ritmico» oppure può entrare con esso in conflitto svolgendo in entrambi casi un'importante funzione ritmica.

Per avviare una simile riconsiderazione, è opportuno anzitutto dare il massimo rilievo ad un aspetto che, per ragioni interne alla nostra esposizione, è rimasto fin qui un poco in ombra: si tratta della doppiezza dei suoni percussivi, che da un lato sono autentiche sostanze sonore, concrezioni sonore piene e complete, nell'enorme varietà delle loro differenze materiali, dall'altro, proprio in questa loro materialità e concretezza, possono essere intesi come rappresentativi di una trama astrattamente temporale. Ma allora una simile doppiezza si rifletterà anche nell'ambito del nostro problema. Perciò quando si suggeriscono la forza e la debolezza del suono come fattori che caratterizzerebbero la differenza dell'accento e della mancanza di accento, e proprio in rapporto alla dimensione ritmica, in ciò dobbiamo essere in grado di cogliere non già la pura differenza di intensità, ma il suo senso rappresentativo.

Nel suono forte dobbiamo vedere un'enfasi posta sul suono, così come nel suono debole un'allusione al silenzio¹³.

Se un gruppo ritmico si stende nella durata, quella durata dà forma al tempo, e quel movimento diveniente fa volgere – verso di sé la percezione. Ma ciò accade in un intreccio di elementi, in cui i fattori timbrici, materici del suono e l'astrattezza degli schemi temporali, si smascherano reciprocamente, in un processo basato su una intensità energetica, accentuativa. Il suono ritmicamente accentato è intensità, ma *l'intensità mette in scena i modi della provenienza*: il colpo debole e il colpo forte hanno valore rappresentativo perché avvicinano o allontanano dinamicamente dal focus della scena sonora, e, ne far questo permettono quella alternanza fra forte e debole, che è il sale della configurazione ritmica. L'idea è potente: l'intensità del colpo fa entrare nella scena un suono dotato di spessore. L'emergere del suono è graduabile, può essere

¹³ Giovanni Piana, *Filosofia della Musica*, 1991, p. 199.

appena avvertito o occupare di colpo il centro della scena sonora, a seconda dei differenziali di intensità con cui vengono accentati, secondo una progressività infinita.

Le configurazioni sonore attraggono dunque per un motivo plastico, una plasticità incombente, che dalla discretezza ritmica può portare all'interno del flusso sonoro: il tema, originalissimo, verrà trattato in modo sistematico nel bellissimo, e poco letto, *Barlumi per una Filosofia della Musica*¹⁴. Piana sviluppa tali considerazioni, muovendo dal suono glissante, partendo dalla costruzione infomatica del continuum sonoro: tale metodo permette di entrare all'interno dell'accadere del suono, da un punto di vista materico, e da quello temporale. Il suono scorre, almeno in due sensi, che precipitano uno nell'altro: un fluire processuale della materia sonora.

Nel flusso sonoro non ci sono più intervalli. E non ci sono nemmeno più punti sonori. L'inizio è puntualmente determinato e così anche la fine, ma il primo fugge subito via e la fine ha carattere di un troncamento. Il movimento, che era in precedenza da luogo a luogo, è diventato ora un processo fluente, nel quale, più che di punti, si potrebbe parlare di fasi che rappresentano sempre fasi di transizione¹⁵.

Se accettiamo la logica del *continuum*, se isoliamo segmenti troppo piccoli nello spazio sonoro, la percezione non riesce più ad individuare le differenze specifiche fra altezze, ma scopre solo differenze di luminosità: se due suoni sono troppo vicini, li individuo solo come una variazione di intensità nello *stesso* suono, non riesco più a differenziarli fra di loro, perdo la possibilità di individuare la posizione del suono nello spazio, la sua individualità. Per questo motivo, nella nostra tradizione a base matematica, Apollo scuote Marsia, esilia il suono glissante dell'aulos, che ha tanta potenza seduttiva, e crea un sistema di grani sonori discreti e riconoscibili, non andando oltre il quarto di tono. Eppure, il flusso sonoro mostra spietatamente alcuni aspetti che sono interni alla percezione sonora, aspetti che mettono in questione il problema della materialità sonora.

¹⁴ Cfr, Giovanni Piana, *Barlumi per una Filosofia della Musica*, p. 77, 2006.

¹⁵ Ivi, . p. 78.

Nel flusso, nell'intervallo minimo lo stesso suono *si flette e si solleva*, diventa più chiaro salendo e più scuro scendendo, non facendo distinguere neppure il movimento fra posizioni. In altre parole sono in quella che molti amici chiamano la regione della sensazione pura, di un continuum che ha però la proprietà interessante di portare dentro di sé valori strutturali, che la stessa esperienza gradua implacabilmente. Non riconoscerlo significa, semplicemente, mentire a se stessi.

Se lo stesso suono, *nel flusso*, è più chiaro o più scuro, questo implica che cambi di spessore, come accade per la pressione della punta della matita, quando traccio un segmento. Tale aspetto non deve essere *spiegato* dal processo di misurazione, ma trova *rilievo*, e la parola va presa alla lettera, sul piano percettivo.

Lo spazio musicale non è una struttura neutra, ed è questo che si raccoglie anche nell'esperienza dell'ascolto, quando parliamo di un modo di intendere il suono come massa. Nella regione grave il suono ha spessore vischioso, ingombrante: non è una sintesi metafisica, ma una condizione di contorno dell'ascolto, sulla quale non vi è interpretazione che regga. E' fatto così, non dipende da me, e nessun dato linguistico lo potrà decomporre. Mentre sale il suono si assottiglia: il flusso sonoro ha una carattere tridimensionale, che i grafici non possono descrivere, perché sono strutture banalmente visive, come i sonogrammi: ci danno una mappa, ma non colgono il mutare degli spessori nel movimento ascensionale o discensionale del cent, al massimo lo tracciano, mentre l'udito ci vive dentro.

Che ci piaccia o meno, l'ascolto inciampa subito in questa caratteristica, già a livello della forma spaziale più sublimata, l'articolazione regionale delle altezze. Tutto ciò implica che l'accento, il preformante di ogni forma di scansione, l'ictus inteso come accensione del ritmo, se vogliamo usare una concettualità da gregorianisti, sia implicitamente un evento materico, non solo formale, che il mondo della messa in forma del musicale sia già pervaso da tale matericità.

Tali idee, così feconde, sottintendono lo sviluppo di tutta l'ultima speculazione musicale di Piana: dal saggio sulla tonalità a quello sul cromatismo, si disegna un ricchissimo approccio sonoro, dove l'aspetto corporeo del percepito diviene condizione di apertura per una rilettura fenomenologica di tutto il piano del musicale, dalla forma al timbro. Ecco perché scandire non ha finalità solo formali, fa accadere un

processo che incide sugli spessori della materia sonora; d'altra parte, lo spazio è il flusso, e i suoi momenti variano di densità e spessore.

Ora forse riusciamo a cogliere il senso interno del modo di procedere di Piana: seguendo ossessivamente l'articolazione di un problema, ne ha mutato di segno. Non basta dire che tempo e materia sono in una relazione percettiva profonda, o che la materia riempie il tempo, ma si arriva a riconoscere che con l'intensificazione del colpo sulla materia sonora, con l'accento, il tempo prende forma. La percezione atmosferica, sempre percorsa da contrasto e unificazione, ci rimanda così alla linea tracciata sul foglio: la linea come sintesi fra punti, come configurazione di tratti materiali che occupano estensione, non ha nulla di astratto, ma è incombenza assai concreta, così come il suono è materico e diffuso. Tali idee, così originali, chiamano per poter essere ancora sviluppate, ma è certo molto difficile negare la profonda originalità in cui Piana ha immerso la speculazione sul musicale. Una profondità che merita una valutazione e un riconoscimento molto ampio, all'interno dell'attuale sviluppo del dibattito sul musicale: dal lago ghiacciato aristotelico alla matericità del flusso il tema immaginativo orienta la forma percettiva, costituendo il terreno di elaborazione dei giochi linguistici determinati dalla resistenza del materiale.