

## La riuscita musicale. Viaggio tra estetica e psicoanalisi

Silvia Vizzardelli

Tenterò di rispondere a un'unica domanda, anche se si tratta di una domanda ricca di implicazioni e di quesiti derivati che meriterebbero uno spazio dedicato assai più ampio. La domanda è questa: Qual è l'esigenza, la motivazione che sta dietro a tutti i tentativi di delocalizzare l'esperienza musicale, vale a dire di individuare almeno due piani che ci consentano di cogliere il senso di questa esperienza?

Ci si è resi conto, in molti modi diversi, che l'esperienza musicale non è comprensibile se noi la schiacciamo su un unico piano di immanenza, volendola per così dire giustificare *iuxta propria principia*. Ci si è accorti che essa ha invece bisogno di essere "raddoppiata", di essere aperta al mondo, all'extramusicale.

Fino a qualche anno fa, l'approccio del formalismo in tutte le sue declinazioni ci sembrava l'unico plausibile, o meglio l'unico che sapesse dar conto da una parte dell'autonomia dell'opera musicale e dall'altra della componente performativa della musica: il riconoscimento del carattere chiuso dell'opera musicale era anche, al contempo, una valorizzazione della natura performativa dell'evento musicale. Insomma il motto era: si parte dalla forma per tornare a essa. Non mi soffermo su questa prospettiva, perché molto si è già detto e perché qui mi interessa altro.

A un certo punto qualcosa è cambiato: ci si è resi conto che il piano d'immanenza dell'analisi formale non riusciva a dirci abbastanza dell'esperienza musicale e la ricerca si è spostata altrove. Insomma da sola la musica non riusciamo a spiegarla, abbiamo bisogno di convocare almeno un altro piano con cui immaginare una sorta di articolazione. Come se fosse proprio l'arte dei suoni a chiedere uno *scavalamento del piano d'immanenza*, a far emergere domande più o meno ingenuie sulla propria *provenienza*: l'opera musicale scaturisce, emerge da uno sfondo, il gesto compositivo è una

*conversione* tra livelli sbalzati, la musica guarda contemporaneamente verso due orizzonti diversi.

Questa esigenza che, nel suo nucleo originario, è chiara e unitaria, ha preso poi vie eterogenee. Proverò a individuare quali sono queste vie, anche se lo farò in estrema sintesi.

### 1. *Dal realismo alla teoria dell'esperienza*

La più ingenua di tutte, almeno nei modi in cui viene proposta è quella di Kivy e della difesa di un platonismo estremo. Diciamo subito che questa posizione assume a volte tratti addirittura caricaturali, eppure denuncia un'esigenza non trascurabile, almeno ai miei occhi: l'esperienza musicale sembra chiedere a chi voglia comprenderla una rottura del piano d'immanenza, ha bisogno di articolarsi su due piani, uno sfondo e un'emergenza, un serbatoio e un'esplosione di individualità, un orizzonte diffuso e uno puntuale. Non è facile dire che cosa sia questo sfondo, questo serbatoio. Non lo possiamo caratterizzare precisamente se non evocando altre immagini e altri contesti. Penso ad esempio a quel piano di rinvio cui Warburg riferisce le cosiddette *Pathosformeln*, ovvero a quei dinamogrammi sconnessi che trovano una loro identità specifica nella storia dei loro incroci e delle loro interrelazioni con la volontà creativa dell'artista. Si tratta anche in questo caso di un'articolazione su due livelli distinti che porta in primo piano il bisogno di immaginare una fonte tensiva, vale a dire un serbatoio di forze, di relazioni, e le sue infinite possibilità di realizzazione. Quello che abbiamo chiamato per comodità platonismo estremo affonda le radici in questa esigenza, trova in essa le sue motivazioni, anche se le declina a volte con molta ingenuità.

Il platonismo estremo si applica volentieri alla musica nel caso di Peter Kivy. La sua posizione in merito al problema ontologico è articolata secondo i seguenti punti:

- 1) La musica non è un'arte rappresentativa. Essa in quanto è essenzialmente musica pura o assoluta non si riferisce ad alcun contenuto determinato.
- 2) La musica, come bella arte della ripetizione, è variamente riproducibile.
- 3) Se è riproducibile, ciò significa che l'opera musicale dovrà essere un'entità astratta, un universale come l'idea platonica. Qui Kivy si fa semplicemente interprete della lunga tradizione della *musica mundana* pitagorico-platonica, boeziana.
- 4) Sono realizzazioni, ovvero *token*, rispetto a questa entità ideale e reale, sia le particolari esecuzioni, sia la partitura originale, sia il momento di ideazione dell'opera da parte del compositore (a dire il vero Kivy è piuttosto ambiguo sul problema della partitura: a rigore essa è già un *token*, altre volte è piuttosto il *type*, ma questo è un

problema per quasi tutti gli analitici che si muovono intorno ad una prospettiva “platonica”).

5) L’opera musicale è prima ancora che una creazione una *scoperta*. Come sostiene il filosofo della matematica Jerrold Katz l’opera, in quanto tipo, è una scoperta. Ma la prima esecuzione che rivela al mondo l’opera è una creazione. «Ciò che Katz sta suggerendo è quindi che la prima esemplificazione, per il fatto di essere una creazione, può farsi carico di tutto ciò che la nozione della composizione come scoperta sembra precludere, cioè l’originalità» (Kivy [2002], trad. it.: 259). Su questa tesi si è appuntata l’attenzione polemica di Jerrold Levinson che, per conservare la distinzione tipo/occorrenza come analisi della distinzione opera/interpretazione e per evitare l’implicazione che l’opera venga scoperta piuttosto che creata, si fa sostenitore di quello che definisce un «platonismo qualificato». Vale a dire: le opere musicali sono *tipi creati*, o *tipi iniziati*. Ovvero tipi che cominciano a essere nel momento in cui, grazie alla creazione dell’opera, diventano un *fatto* variamente riproducibile.

Il modello della *scoperta* è una sorta di idea regolativa anche nel discorso di Roger Pouivet. Come si legge in Pouivet (2014), egli imposta la sua difesa del realismo ontologico sostenendo che la natura dell’opera d’arte, il suo essere di un certo tipo piuttosto che di un altro, è indipendente da ciò che noi crediamo o pensiamo di essa. Il modello della scoperta, generalmente applicato alla scienza, può tranquillamente, secondo questa prospettiva, adattarsi a entità culturali, nel nostro caso alle opere d’arte, e costituisce un potente baluardo difensivo contro il pericolo del relativismo, del culturalismo, del pragmatismo, sempre in agguato quando si pensa che l’uomo sia *la misura* delle opere musicali.

Sul versante opposto, vale a dire partendo da un rifiuto di ogni posizione essenzialistica e platonica, si colloca la concezione di Goodman, la quale esclude qualsiasi ipotesi di corrispondenza tra enunciati e verità, o simboli ed essenze e tuttavia sente il bisogno di convocare le nozioni di *appropriatezza*, *congruenza* ed *esemplificazione* ammettendo una sorta di rinvio extrasimbolico tale da giustificare una causazione dell’atto creativo.

Un modo particolarmente efficace di salvare insieme l’asemanticità della musica e l’idea del rinvio (dire che la musica non ha un significato paragonabile a quello del linguaggio verbale non significa che essa sia priva di un rinvio) è quello che ci ha offerto, da una prospettiva lontana dall’estetica analitica, Giovanni Piana con la nozione di *latenza espressiva* (Piana [1991; 1994]): il senso dell’esperienza musicale affonda le radici in una antecedenza che resta latente ma sempre operativa, rappresentata dalle

direzionalità immaginative aperte dal suono materiale e dalla sua percezione. Marcello La Matina, interpretando la proposta di Piana, definisce molto opportunamente questa latenza espressiva una *causazione extramusicale* (La Matina [2000]).

## 2. *La riuscita*

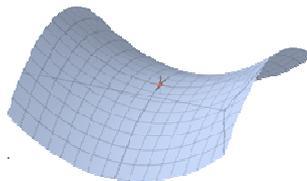
Ecco allora la domanda da cui siamo partiti. Quale motivazione sta dietro a questo bisogno di aprire l'esperienza musicale a una sorta di antecedenza cui essa rinvierebbe? Mi permetto qui di formulare un'ipotesi che porto alla discussione per capire se si può trovare uno spazio di accordo. Tutti questi tentativi rispondono all'esigenza di motivare il necessario ricorso alla nozione di *riuscita*. Più in generale si avverte che parlare di un'esperienza estetica senza convocare l'area semantica della riuscita significa mancare completamente l'oggetto. Cercherò inoltre di far vedere come il tema della riuscita sia strettamente legato a un tema che ci può sembrare stravagante e assai poco filosofico, vale a dire quello della *caduta*, del *lasciarsi cadere*, del *posarsi*, della *deposizione*.

Parlare di *riuscita* è un azzardo di questi tempi. Si percepiscono già le voci risentite di chi ritiene che impiegando tale concetto si facciano considerevoli passi indietro e si riabiliti un'idea di esemplarità troppo vincolante per l'esperienza estetica. Riuscita, infatti, rispetto a cosa? Rispetto a un modello? Rispetto a un canone? Rispetto a un ideale? Rispetto a una norma? Modello, canone, ideale o norma collaborano a definire un'idea di esemplarità che è effettivamente troppo determinata e statica per poter affiancare il gesto creativo. Poche volte però si è riflettuto sul fatto che sacrificare il concetto di *riuscita* significa sostanzialmente perdere di vista la categoria forse più pertinente per descrivere l'esperienza estetica, quella che più ci avvicina al sentimento fondamentale che l'accompagna. Certo, dobbiamo abbandonare quell'idea di esemplarità codificata cui tradizionalmente si è associata la riuscita e far venire in luce la tensione fondamentale che essa instaura tra due dimensioni della temporalità. Tralasciare questo aspetto significa rassegnarsi a una filosofia che fallisce nei fatti e ha così tutte le ragioni per generare studiosi angosciati, ansiosi di afferrare quel nucleo di esperienza che senza ricorrere all'area semantica della *riuscita* resta sempre inesorabilmente fuori campo. Tanti anni di insistenza sul carattere indeterminato, ineffabile dell'opera d'arte, sulla sua strutturale incapacità di dire una volta per tutte, sul suo mistero, sul suo ambiguo commercio con ciò che resterà sempre irrapresentabile, tanti anni in cui è prevalsa l'estetica del vuoto, dell'assenza, della mancanza hanno prodotto una severa perversione. Quella di perdere di vista l'oggetto d'indagine e poi di rincorrerlo senza poter intuire dove esso si sia nel frattempo nascosto. Dunque, torniamo a

mettere al centro la riuscita e lo spazio di *Befriedigung*, di appagamento, che essa consente.

È un compito arduo questo, perché, come ho appena detto, una volta esonerati dai modelli, dagli ideali da imitare, dobbiamo interrogarci sul tipo di dislivello, dislocazione che è in gioco quando parliamo di riuscita. Perché senza dislocazione occorre rassegnarsi a gettar via anche la nozione di riuscita. Pensiamo all'esempio che non è il nostro, anzi è proprio quello che ci lasceremo alle spalle, ma che dice con piena evidenza che cosa sia questo dislivello. È esistito un modello di bellezza, quello classico dell'armonia e della proporzione del corpo umano, e poi tutti i tentativi, più o meno *riusciti*, di adeguarsi a quel modello, di riprodurlo, di farlo vivere nell'opera nuova. Ebbene, ecco il dislivello in persona, in carne e ossa qui davanti a noi: da una parte il modello ideale, dall'altra la nostra esperienza, più o meno maldestra, di onorarlo e realizzarlo. Si apre qui inequivocabilmente il campo della riuscita estetica. Ma se vengono a mancare i modelli, perché crolla la certezza del canone, la fiducia di una codificazione della bellezza, dove lo andiamo a scovare il dislivello, dove possiamo cogliere il doppio binario che permette di *sentire* la riuscita? Il punto è questo e va ribadito: il crollo dell'esemplarità codificata e perentoria del modello *non* si porta dietro il seppellimento della riuscita. Si tratta di un punto decisivo su cui poggia tutto il discorso che sto tentando di mettere in fila. Per capire abbiamo, a questo punto, bisogno di esempi.

Mi viene subito alla mente l'immagine evocata da Patrizia Valduga in un'intervista in occasione del conferimento di un premio di poesia. Si tratta di un'immagine matematico-geometrica che spiega molto bene quale sia il punto preciso in cui si colloca la poesia. Patrizia Valduga parla qui della sua personale esperienza poetica, ma estende immediatamente il discorso alla poesia tutta e all'arte in generale, e coglie con esattezza il senso della riuscita estetica senza neanche sfiorare la questione del modello, o di una mimetica, per così dire, oggettuale. La poesia, per usare un'immagine geometrica, si colloca sempre nel *punto di sella*. Pensiamo al grafico di una funzione che ha una forma intorno a  $P$  che ricorda la sella di un cavallo: esistono due rette passanti per  $P$  tali che, per la restrizione di  $f$  su queste rette,  $P$  è rispettivamente punto di minimo e punto di massimo relativo.



Immaginiamo, prosegue, Valduga, che le due rette che si incrociano in *P* siano le due logiche che animano la poesia, i due sistemi contrapposti che danno vita al verso: la logica della sobrietà e della consapevolezza e la logica dell'ebbrezza e dell'inconscio. Il punto *P* è il punto in cui il massimo coincide col minimo, ma potremmo anche dire l'inizio si presenta come una fine. Ci sono quindi due direzioni e due tempi, ben caratterizzabili e identificabili in modo indipendente l'uno dall'altro, che si agganciano l'un l'altro in un punto preciso e solo in quel punto lì. Quando questo succede, l'esperienza che ne deriva è propriamente quella della *riuscita*. Come si noterà facilmente, così intesa la riuscita non ha proprio niente a che fare con la più o meno aderente corrispondenza a un modello, ma ha invece molto a che fare con l'interferenza, l'intercettazione di due logiche contrapposte, con una sorta di punto di equilibrio che si produce quando una tendenza della vita si aggancia a un'altra, quando una tensione riesce ad arpionarsi ad un'altra. Valduga cita, a questo proposito, una quartina di Omar Khayyâm, un poeta persiano vissuto nel XII secolo, che dice: «Quando sono sobrio, la gioia mi è velata e nascosta, / quando sono ubriaco non ha più coscienza la mia mente. / Ma c'è un momento, in mezzo, fra sobrietà ed ebbrezza: / per quello darei ogni cosa, quello è la vita vera».

Ciò che importa qui è ribadire, che in questo punto, *si cade*, anzi meglio, si asseconda la caduta. Ecco la *fatalità* dell'oggetto estetico e nello stesso tempo la sua autonomia.

Impostata così, la questione della riuscita richiede che si risponda a un'ulteriore domanda: è possibile cogliere questa sorta di antecedenza richiesta per spiegare la nozione di riuscita senza ricorrere a un criterio ontologico realistico e rimanendo interni a una descrizione dell'esperienza? È possibile cioè impostare il problema della realizzazione e della adeguatezza senza rieditare la vecchia questione del rapporto soggetto-oggetto, lo-mondo, interno-esterno, interpretazione e oggettività? Se sì, siamo proprio sicuri che questo rientro nell'orizzonte dell'esperienza comporti il sacrificio della necessità a favore del relativismo?

Ha ragione Jean-Marie Schaeffer quando ci invita a considerare il giudizio sulla riuscita di un'opera d'arte come un giudizio sulla riuscita attestata dall'*esperienza* estetica, e non quindi come un giudizio descrittivo o di conformità. E compie un passo coraggioso e significativo quando nel suo *Adieu à l'esthétique* convoca un'antropologia non culturalista per avvicinare il tema della riuscita all'interno di un progetto di naturalizzazione dell'estetica. L'esito di questo contagio tra estetica e antropologia è il rifiuto di ogni forma di realismo e di oggettivismo in nome di una riabilitazione dell'estetico come *esperienza*, senza tuttavia cedere a rassegnate e inconcludenti derive

relativistiche o genericamente storicistiche. Su un punto vorrei però portare adesso l'attenzione: l'inserimento dell'estetica nell'ambito di un'antropologia generale guida Schaeffer verso una conclusione che non mi persuade e sono convinta che questa conclusione sia in qualche modo obbligata dalla scelta dell'interlocutore. La relazione estetica è, per Schaeffer, una relazione cognitiva in senso ampio, includendo cioè anche attitudini non proposizionali e non strettamente linguistiche, e tale relazione ha un carattere autotelico ed endoscopico, vale a dire genera dal suo interno l'oggetto del suo apprezzamento. «La relazione estetica è un processo omeodinamico, dal momento che l'attenzione e la reazione di apprezzamento vi formano un circuito interattivo in cui la posta in gioco è il suo stesso rinnovamento» (Schaeffer [2000], trad. it.: 63). Questo esito, cui perviene la riflessione di Schaeffer appoggiandoci ai contributi delle scienze cognitive e dell'antropologia e rintracciando i fondamenti evolutivi della relazione estetica, pur muovendo dal bisogno di spiegare, tra l'altro, cosa sia la *riuscita* nel campo dell'esperienza artistica, finisce a nostro avviso per non soddisfarlo. La natura autotelica della relazione estetica ripristina, infatti, quella soluzione *in circuito*, che per quanti sforzi si facciano, non aiuta certo a determinare il campo della riuscita. Ritornando sul piano d'immanenza dell'evento artistico si perde la possibilità di articolare sensatamente la questione che ci sta a cuore.

Vorrei quindi proporre un'altra strada, facendo tesoro dell'invito di Schaeffer a far dialogare l'estetica con discipline non propriamente filosofiche. Vorrei cioè aprire l'estetica ad alcuni contributi provenienti dalla psicoanalisi, dove la nozione di *riuscita* ha a che fare con una particolare esperienza della temporalità, quell'esperienza che ci consente di *cadere*, di precipitare, di lasciar "andar giù" qualcosa rispondendo a un bisogno, a una pulsione saldata col gesto, con la forma. L'esperienza del tempo che è qui in gioco è anch'essa un'esperienza dislocata: abbiamo il tempo dell'invocazione, della fretta, dello slancio in avanti, e quello della certezza anticipata, della caduta, dell'arresto. Una dislocazione ben camuffata, si intende, perché la zona della riuscita è quella in cui i due tempi, collassano, precipitano l'uno nell'altro.

### 3. *La caduta*

Molti anni fa, in corrispondenza con la nascita della psicoanalisi e con la sua estensione applicativa ai diversi ambiti dell'esperienza umana, Otto Rank, uno dei più vicini assistenti di Freud e il più sollecitato dal mondo dell'arte e dalle dimensioni creative della vita umana, scriveva (Rank [1907], trad. it.: 36):

Dall'essenza del piacere preliminare, il cui meccanismo è da Freud dimostrato attivo nei più differenti aspetti dell'accadere psichico, si ricava attraverso la rappresentazione il concetto più chiaro della sua efficacia nel motto di spirito... Il piacere, che nasce dalla tecnica stessa del motto, è puro piacere preliminare, mera occasione che fa, per così dire, rotolare a valle la valanga, che libera le inibizioni inconsce e accumulate, e produce così il piacere finale. Il piacere preliminare vi agisce come un premio di allettamento.

*Far rotolare a valle la valanga.* Che cosa si nasconde dietro l'esperienza, rovinosa e insieme gratificante, della caduta, del lasciarsi andare giù, del precipitare, della deposizione? Che cosa significa dunque lasciarsi cadere? Dobbiamo subito mettere in fuga l'idea che il tema della caduta abbia a che fare con una forma di cedimento all'immediatezza di un evento, che esso chiami in causa la condizione di un abbandono senza vincoli e senza distanze al *qui e ora* di un accadimento. Dobbiamo accantonare questa idea non, ben inteso, perché il gesto di cadere sia estraneo all'esperienza dell'abbandono (che caduta sarebbe altrimenti!), ma perché l'abbandono si presenta nel tempo della fine e del definitivo, non dunque in quello di una mitica origine, e si caratterizza come un conseguimento, una riuscita, una corrispondenza.

Il gesto di cadere ha a che fare con una particolare esperienza della temporalità che salda insieme il movimento in avanti dell'invocazione e quello terminale della deposizione. Qualcosa di molto complesso quindi, a dispetto della giustificatissima impressione di aver davanti l'esperienza più semplice e l'atto più istantaneo che si possa immaginare. Nessuna istantaneità e immediatezza è qui in gioco; piuttosto occorre dislocare l'esperienza del tempo sui due versanti di una primitiva invocazione e di un definitivo conseguimento, per afferrare il senso della caduta e della deposizione. Dove il tempo dell'inizio e il tempo della fine si saldano, mantenendo però la profondità e la densità del loro differenziale, si verifica quella condizione che ha preso vari nomi nella storia del pensiero, da quello più generico e diffuso di *precomprensione* a quello più preciso e meno diffuso di *certezza anticipata*<sup>1</sup>. È proprio qui che si cade, ci si posa.

Il discorso sulla caduta comporta che non ci si attardi a concepire l'intelligenza umana nel segno della narrazione, del racconto, della lenta e deambulante costruzione dell'identità nel nesso di una storia, luoghi questi, guarda caso, cari sia alla tradizione della riflessione estetica sia a una certa vulgata della teoria psicoanalitica. Al contrario, proprio l'esperienza musicale ci aiuta a spostare l'accento sulla precipitazione, sull'andamento attratto dal basso; essa implica che si faccia esplodere la centralità del racconto e

<sup>1</sup> Come ci ricorda Miller, la locuzione «certezza anticipata» viene utilizzata da Lacan in Lacan (1945).

dell'autobiografia a favore di una concezione, diciamo così, antistoricistica dell'intelligenza umana. Puntare al luogo preciso in cui il primitivo si salda col definitivo significa infatti portare in primo piano un'interpretazione naturalistica della forma che, in quanto tale, scongiura sia l'ingenuità del naturalismo *tout court* sia il rischio opposto di dissolvere la forma nelle trame di uno storicismo malinteso e delle contingenze culturali. Dunque, dal naturalismo materiale al naturalismo formale (Carchia [1995]).

Importa qui accantonare l'idea che l'esperienza dell'abbandono e della caduta si dia su un piano di immanenza, sia cioè una sorta di *coincidenza* col fatto. Quanta teoria dell'improvvisazione musicale ha insistito erroneamente su questa coincidenza senza resti con l'evento in atto. Il paesaggio favorevole perché si cada è quello in cui si produce un dislivello, una differenza di altitudine tra due punti, generalmente la partenza e l'arrivo di un percorso. Su una superficie piana, su un piano di immanenza, la caduta può essere solo un inciampo e non aver quindi niente a che fare con la partenza e l'arrivo. Purtroppo ciò che è evidente descrivendo la concreta esperienza del precipitare a valle, non lo è affatto sul piano della teoria dove è prevalsa l'idea che la caduta sia solo ed esclusivamente una *coincidenza* con un atto inevitabile. Insomma, abbiamo bisogno di recuperare la profondità contro la superficie. Il fatto è che questa profondità è generata da un differenziale non dalla sedimentazione di contenuti di vita.

È dunque una profondità più difficile da cogliere, strutturale e assai poco contenutistica, diversa da quella cui abitualmente pensiamo. Quando, ad esempio, lodiamo un discorso o un comportamento umano qualificandolo come "profondo", oltre a usare una locuzione tra le più odiose ("Che persona profonda! Che parole profonde!") intendiamo sottolineare la ricchezza di *contenuti*, il fatto che in quelle parole o in quei comportamenti precipiti un accumulo di esperienze e conoscenze. La filosofia di stampo storicistico ci ha abituati a pensare che l'essere umano viaggi nel mondo carico sempre di contenuti e storie pregresse articolabili in una narrazione, che via via condizionano, cambiano e determinano la nostra interpretazione dell'attualità. La nozione di precomprensione in ambito ermeneutico si iscrive in questo modo di concepire la storia. La profondità è qui data dalla storia e ciò che importa è aver ben presente quali sono i contenuti stratificati di questa storia.

Proviamo adesso a spostare l'attenzione dai contenuti narrabili a quello che ho chiamato il differenziale temporale. Ciò che conta, in questo caso, non è la quantità e la qualità dei contenuti sedimentati, ma il salto di scala, il dislivello che si genera tra un tempo dell'inizio e un tempo della fine. Tale dislivello che conferisce profondità e densità alla nostra esperienza implica che non si possa concepire la caduta come una

*coincidenza* – poiché la coincidenza può darsi solo sul piano di immanenza – bensì, ben diversamente, come una *corrispondenza*, o più precisamente, come una esemplare *appropriatezza*. L'appagante senso della *riuscita* può avere cittadinanza anche laddove non vi sono modelli o ideali da imitare, perché ha bisogno unicamente di un dislivello, di uno scarto temporale che ancori l'attualità del gesto creativo alla profondità di una fonte insatura. Niente modelli dunque, ma l'esperienza di *una lontananza attuale o di un'attualità remota*. È più facile intuire come questo tema sia stato e sia il filo rosso della teoria e della pratica psicoanalitica sempre protesa a cogliere i momenti sintomatici in cui queste due temporalità si incontrano. Meno evidente è il ruolo che esso ha avuto nel pensiero estetico che, per paura di rianimare il fantasma del modello ideale preesistente all'atto creativo, ha preferito gettar via qualsiasi idea di precedenza, di *primità*, per usare un termine caro a Peirce, con il risultato di veder svanire proprio l'esperienza che si voleva illuminare.

Sono sempre stata inspiegabilmente attratta dal tema della caduta, del lasciarsi cadere, del precipitare a valle. Mi accorgo che molti dei miei lavori, pur prendendo strade apparentemente assai diverse, di fatto hanno pedinato questo tema interrogandolo da diversi punti di osservazione. Desidero anche precisare fin da subito che la caduta non ha per me, almeno qui, niente a che fare con la *decadenza*, non ci sono disperati baratri ad aspettarci laggiù, piuttosto creative corrispondenze. *Del resto l'erotica del gesto e della forma è solo un altro nome che possiamo dare all'atto di cadere*. In più, mi accorgo che questa attrazione per il tema della caduta ha la natura di un sintomo, di un bisogno di compensazione. Il mondo che viviamo ci espone a una condizione estrema di apertura, la rincorsa delle possibilità ci sottrae sempre di più l'oggetto da arpionare, tutto collabora a suscitare il nostro desiderio ma niente "ci viene dato in pasto". Acquista forza quindi il progetto di contrastare questa penuria di "pasti", questo stato di *sospensione*, portando in primo piano quelle esperienze in cui il campo viene saturato da un'offerta e lo sguardo *si posa*. «Vuoi guardare, tieni vedi questo», direbbe Lacan. Un pasto scopico, un pasto estetico, un pasto uditivo nel nostro caso, certo, non meno legato però al nostro desiderio. Siamo all'interno del *Seminario XI* di Lacan (cfr. Lacan [1973]). L'immagine che appaga l'occhio è, come abbiamo già detto, l'immagine che si lascia cadere e che asseconda la corrente mimetica del gesto. È importante sottolineare, a questo punto, che l'immagine per lasciarsi cadere e offrirsi all'occhio deve guadagnare una forma. Perché qui è in gioco un particolare tipo di caduta, di deposizione, di abbandono: non il semplice andar giù, ma un precipitare dato in pasto alla vista, una caduta che è al contempo un atto di presentazione. Come dire: io

mi lascio cadere e nello stesso tempo mi abbandono alla fatalità del mio esser così e non altrimenti; “io sono questa”, succeda quel che succeda, eccomi qua consegnata all’occhio del mondo. E in questo processo di fatale ostensione di sé, il soggetto vive non più come polo attivo di un processo rappresentativo ma come colui che *decide* di non decidere più, vale a dire si lascia portare dal gesto mimetico in cui non è più importante ciò che si rappresenta, ma ciò che si diventa. Stiamo passando dalla semplice azione al gesto, vale a dire a un atto che richiede una messa in forma contigua al regno della pulsione. Il gesto è l’unità formale in cui *si converte* il desiderio.

#### 4. *L’ascolto: un lasciarsi cadere*

Chi ha colto in modo definitivo questo intreccio tra fatalità ed espressività e lo ha legato all’esperienza del lasciarsi cadere è stato Adorno nella sua *Teoria estetica*, sebbene non sempre questo aspetto si trovi in armonia con l’anima costruttivista che pure caratterizza la sua estetica e che lo porta assai lontano dalla psicoanalisi. Espressione e mimesi vengono a essere in definitiva sinonimi se è vero che l’espressione è un fenomeno di interferenza, è l’atto del captare un movimento che ci chiama, una sorta di *adempimento dell’obiettività*. Non dunque sguardo verticale su un contenuto determinato indipendentemente, bensì movimento orizzontale di immedesimazione. «Il comportamento mimetico», scrive Adorno (1970, trad. it.: 188), «non è imitazione di qualcosa, ma un equipararsi a qualcosa». La musica di Schubert è rassegnata non perché l’opera sia la spia di uno stato d’animo rassegnato, sia rappresentazione di quel sentimento, la sua sfocata fotografia, ma perché, e queste sono parole splendide di Adorno, la rassegnazione si esprime nel «così è che la musica rivela *col gesto del lasciarsi cadere*: tale gesto è l’espressione della sua musica». Sono convinta che l’unica vera alternativa alle vie dell’espressione in musica e non solo in musica sia quella di una mimetica intesa come adozione del ritmo dell’alterità, ed è proprio questo che vuole dirci Adorno, una sorta di mimetica gestuale *non* oggettuale. L’opera d’arte costruisce la sua identità sulla base di un gesto e non su quella di un significato. Nel bellissimo saggio di Adorno su Mahler, il carattere romanzesco della musica di Mahler viene risolto nella sua capacità non di *rappresentare* ma di *diventare affine*. È convinzione comune che la musica abbia una qualche parentela col mondo indistinto e fluido del sogno. Ma, osserva Adorno,

la musica più che dipingere degli stadi intermedi dell’anima che sono indistinti e sognanti, è essa stessa affine, per sua logica e sua parvenza, alla logica e alla parvenza del sogno e dell’indistinto, e diviene essenziale, in quanto realtà *sui generis*, solo se perde ogni realtà. Questo *medium*, che è quello della musica in generale, diventa quasi tematico in Mahler, che

scrive due volte, nello scherzo della *Settima* e nel primo tempo della *Nona sinfonia*, "schattenhaft" ("indistinto") come indicazione agogica. (Adorno [1966]: 201 s.)

La perdita di realtà, ovvero la rinuncia alla rappresentazione di una realtà data, diviene il presupposto della costruzione dell'opera d'arte a nuova realtà, grazie proprio a quel principio mimetico e immedesimativo che è garanzia dello scambio di interno e esterno, della conversione reciproca di materia e spirito. «Nello spazio musicale prospera un empirismo di secondo grado che non è più, come l'altro, estraneo all'opera d'arte, e l'interiorità della musica assimila degli elementi esteriori invece di rappresentare ed esternare elementi interiori» (Adorno [1966]: 202). Questa conversione, questa *Wechselwirkung* (scambio reciproco) di interno ed esterno è la salvezza della musica dalla follia, dalla paranoia soggettiva, poiché ciò che è proprio del soggetto resta una categoria del mondo, e tale freno imposto dall'oggettività, il vincolo dell'esteriorità, è protezione dal delirio.

#### Bibliografia

- Adorno, Th.W., 1966: *Wagner-Mahler. Due Studi*. Trad. it. di M. Bortolotto, G. Manzoni, Einaudi, Torino.
- Adorno, Th.W., 1970: *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main. Trad. it. di E. De Angelis, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino, 1977.
- Carchia, G., 1995: *Arte e bellezza. Saggio sull'estetica della pittura*, Il Mulino, Bologna.
- Goodman, N., 1968: *Languages of Art*, Bobbs-Merrill, Indianapolis. Trad. it. di F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, il Saggiatore, Milano, 1991.
- Goodman, N., 1978: *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis-Cambridge.
- Kivy, P., 2002: *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford. Trad. it. di A. Bertinetto, *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Einaudi, Torino, 2007.
- Lacan, J., 1945: *Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée: un nouveau sophisme*, in *Cahiers d'art*". Trad. it. *Il tempo logico e l'asserzione di certezza anticipata: un nuovo sofisma*, in Lacan, *Scritti*, 1974.
- Lacan, J., 1973: *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse*, Éditions du Seuil, Paris. Trad. it. di A. Succetti, *Il seminario Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi 1964*, Einaudi, Torino, 2003.
- La Matina, M., 2000: *Osservazioni sul significato della musica, edizione digitale* ([http://users.unimi.it/~gpiana/XII/LaMatina\\_significato.htm](http://users.unimi.it/~gpiana/XII/LaMatina_significato.htm)).
- Peirce, Ch. S., 1931-58: *Collected Papers*, Indiana Univ. Press. Bloomington (IN).

- Piana, G., 1967: *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, il Saggiatore, Milano.
- Piana, G., 1991: *Filosofia della musica*, Guerini & Associati, Milano.
- Piana, G., 1994: *Elogio dell'immaginazione musicale*, [www.filosofia.unimi.it/piana/](http://www.filosofia.unimi.it/piana/).
- Piana, G., 1997: *I compiti di una filosofia della musica brevemente esposti*, in "De Musica", I, [www.filosofia.unimi.it/piana/](http://www.filosofia.unimi.it/piana/).
- Piana, G., 2004: *Le regole dell'immaginazione*, [www.filosofia.unimi.it/piana/](http://www.filosofia.unimi.it/piana/).
- Pouivet, R., 2004: *Contre le pragmatisme en ontologie de la musique*, "Aisthesis", numero corrente, pp. 87-99.
- Rank, O., 1907: *Der Künstler, Ansätze Zu Einer Sexual-Psychologie*, Paperback edition, Ulan Press, 2012. Trad. it. di F. Marchioro, *L'artista. Approccio a una psicologia sessuale*, SugarCo, Milano, 1986.
- Schaeffer, J.-M., 2000: *Adieu à l'esthétique*, Puf, Paris. Trad. it. di M. Puleo, *Addio all'estetica*, Sellerio, Palermo, 2002.