

**Anna Chęcka-Gotkowicz, *Ucho i umysł. Szkice o doświadczeniu muzyki, słowo/obraz terytoria*, 2012, pp. 360, PLN 44.00, ISBN 9788374531054**

*Jan Czarnecki, Università degli Studi di Padova*

Il titolo, che verrebbe tradotto *L'orecchio e lo spirito. Schizzi sull'esperire la musica*, fa subito pensare alla fenomenologia di Maurice Merleau-Ponty, ciononostante il lettore non troverà in questo libro un tentativo di formulare una filosofia del sentire analoga a quella del vedere proposta nel celebre *L'occhio e lo spirito*. Invece, sarà portato ad un'avventura filosofica che nel dialogo polifonico tra diverse prospettive estetiche e teoretiche fa emergere "l'ascolto musicale come esperienza sensitiva che coinvolge l'uomo nella sua interezza" (p.27). L'Autrice, docente di filosofia all'Università di Danzica e insegnante di pianoforte al conservatorio, indaga con pertinenza diversi problemi della filosofia della musica odierna, ponendo al centro del suo discorso la figura dell'ascoltatore innocente, che rappresenta il carattere democratico dell'esperienza musicale. In questo, Chęcka-Gotkowicz può far ricorso al concatenazionismo di Jerrold Levinson e alla sua concezione della comprensione musicale che non richiede il sapere professionale, né alte competenze analitico-formali per l'apprezzamento adeguato delle opere musicali. Costruendo il suo cammino aporetico attorno alla figura dell'ascoltatore innocente, l'A. ci propone una ponderazione pluralistica che scende nelle profondità dei problemi musicali: del silenzio, del tempo e dello spazio, del significato, dell'etica e della corporeità dell'esperienza musicale. Un resoconto dei "contenuti" di un libro così pensato non rende minimamente il suo valore principale: quello di incentivare la riflessione, di far gustare le forme di pensiero degli autori ai quali dà voce, di evocare le sintonie e le dissonanze che esistono tra i loro discorsi.

L'opera è composta di cinque capitoli e conclusione, preceduti dall'*Exordium*. Le note, essendo abbondanti, sono state raggruppate alla fine del volume, prima della bibliografia, discografia ed indice, occupandone una quarantina di pagine.

L'A. colloca il suo lavoro in contrasto con la filosofia della musica intesa principalmente come ontologia dell'opera musicale (Nelson Goodman, Peter Kivy, Jerrold Levinson), non tanto perché condivida la critica generale avanzata da Aaron

Ridley (“Against musical ontology”), quanto perché sceglie l’immersione nell’atto dell’ascolto musicale depurato da preconetti estetici e metafisici, liberato da un intellettualismo eccessivo. Così ha come interlocutori privilegiati i francesi: Vladimir Jankélévitch, il difensore filosofico dell’ineffabilità musicale e Pascal Quignard, il maestro della *musique silencieuse*. Quest’ultimo intende i suoni come mezzo di autocomprensione e ne esplora la dimensione anamnestic. Essa costituisce la base della comprensione musicale e consente, attraverso l’ascolto, un ritorno allo stato prelinguistico di innocenza (pp.9, 254).

Nel capitolo primo, *Le dimensioni del silenzio*, vengono considerati diversi aspetti del silenzio nella musica: dal piano esistenziale, attraverso il piano estetico, fino al piano tecnico-costruttivo e quello acustico-fisiologico. Il piano esistenziale (“essere-per-il-silenzio”, p.30) si manifesta nel fatto che l’attività musicale consiste nella lotta continua contro il silenzio verso il quale gravitano i suoni (Daniel Barenboim). Il concerto, effimero e irrevocabile come la vita (p.43), si estende tra due generi di silenzio: quello dal quale la musica nasce e quello in cui si compie. L’uditore può – nell’attimo misurato del non-essere musicale – riconoscere la propria transitorietà. Secondo Gisèle Brelet è nella natura della mente stessa il saper fare dell’assenza (sensitiva) un modo di presenza (spirituale, effettiva). Così, solo quando è (appena) assente per l’orecchio, la musica può apparire alla mente nella sua pienezza in quanto opera (p.47). Il piano estetico consiste, tra l’altro, nel ruolo del silenzio necessario per l’apprezzamento musicale, in quanto dimensione di sosta, distanza indispensabile per cogliere l’effetto sonoro che si consolida nella “memoria viva”. È uno spazio riservato all’individualità dell’ascoltatore che lo riempie con la propria esperienza e nel quale progetta le proprie aspettative uditive. In particolare, il silenzio – presente nelle diverse sfumature del pianissimo – diventa una delle caratteristiche essenziali delle estetiche di Satie e Fauré, che nell’interpretazione di Jankélévitch (*esprit de sourdine*) vale come realizzazione della potente espressività dell’*inexpressif* (cfr. p.121). Il silenzio, materia prima della musica come anche il suono, è governato dal sistema delle pause. Così, sottoposto alla ritmica, diventa un mezzo tecnico possente, che serve ad ordinare e strutturare le frasi, renderle discernibili e – così – intelligibili. Infine, il silenzio inteso come antitesi di ogni

sonorità, quindi anche come assenza della musica, può essere uno stato desiderato dalle nostre orecchie, stanche di stimolazione. “Le orecchie – ci rammenta Quignard – non hanno palpebre” (p.223).

Il capitolo secondo (*Il tempo e lo spazio della musica*) affronta il rapporto dell’arte dei suoni con le due aprioriche forme sensibili kantiane. Essendo *l’art du temps par excellence* (Brelet) e svolgendosi (nel senso esteticamente rilevante, nel quale i suoni sono “pesanti”, “larghi”, “aperti”, “stretti” etc.) in uno spazio disuguale rispetto allo spazio fisico, la musica ci costringe all’uso metaforico delle categorie spaziali. Esse sono radicate non solo nel linguaggio che utilizziamo per descrivere l’esperienza musicale, ma anche nell’esperienza stessa (p.62,81). Lo spazio musicale, pur essendo un *mirage*, è un *mirage* necessario per l’ascolto (Roger Scruton, p.81). A questa prospettiva si contrappongono le argomentazioni apofatiche di Jankélévitch.

Il carattere fondamentale temporale della musica si manifesta su diversi livelli. L’opera musicale (oggetto intenzionale dotato di una struttura *quasi*-temporale, direbbe Ingarden, che dura nel tempo fisico), va esteticamente colta attraverso la percezione della sua istanza (concretizzazione) sonora. L’esecuzione particolare è un processo nel tempo oggettivo, che trasforma il tempo vissuto del soggetto ascoltante. Christian Accaoui offre il concetto dell’*allargamento del presente* come centrale a ogni musica, che riesce ad approfondire il presente attraverso la sintesi del flusso passeggero delle strutture sonore con la totalità della forma (pp.71-75). Bernard Sève, contrariamente a Paul Ricoeur, argomenta che la musica, disponendo di un solo flusso di tempo, è fondamentale inenarrabile. Rende la natura temporale dell’esistenza umana direttamente (p.77). Della possibilità di ritorno all’originario, al crudo e prelinguistico, al passato (*le Jadis*) e all’immortale attraverso la musica, intesa non tanto come oggetto ascoltato, quanto come il mezzo attraverso il quale il soggetto ascolta se stesso, parlano C. Lévi-Strauss e P. Quignard (pp.98-104).

I problemi del significato musicale (capitolo terzo) includono la distinzione tra il sapere sulla musica comunicabile nel contesto teorico, analitico-formale e storico, da un lato, e la sensibilità immediata che è indispensabile per ogni esperienza musicale. Come dice Karol Berger: “devo sentire la musica, prima di

essere in grado di pensarla” (p.111). Più la descrizione analitica dell’opera è formalmente adeguata al suo oggetto, più è lontana dalla sua cognizione sensitiva. Non sarebbe così grave, se la struttura stessa così analiticamente scoperta, non fosse intrinsecamente centrata sull’effetto percettivo immediato, la sua *raison d’être*. Così si crea un’aporia: l’orecchio o la mente? Sentire o capire? *Entendre ou entendre?* Nella polisemia del verbo francese, che ha entrambi i significati qui contrapposti, si vede sinteticamente l’essenza del problema, ma anche la sua soluzione moderata. L’A., piuttosto che seguire i sentieri dei teoretici del significato musicale, concilia la tesi levinsoniana, che l’intendimento musicale stia in una certa disposizione o capacità di ascoltare (eseguire) in un determinato modo, anziché nel sapere verbalizzabile al riguardo, con le posizioni elitiste di Kivy. Innanzitutto “la musica è [per l’uditore] significante, perché risuona con il ritmo delle sue mosse interne” (p.159).

Il capitolo quarto, *Aposiopesis – la dimensione etica dell’esperire la musica*, affronta il problema dell’eventuale effetto che la musica potrebbe avere sulle nostre vite e la domanda inevitabile sulla valutazione di un tale effetto. Considerando questo problema antico (i pitagorici, Damone, Platone, Aristotele lo collocavano anzitutto nella sua dimensione sociopolitica e formativa), l’A. confronta 5 posizioni recenti molto contrastanti. Brelet presenta un moralismo estremo, inconciliabile con l’evidenza empirica, secondo il quale un vero artista è necessariamente un uomo virtuoso e retto. L’allieva di Bergson vede la musica come l’arte angelica, che essenzialmente rettifica e purifica le pulsioni disordinate dell’animo umano, disciplinandole attraverso la ritmica progressione delle strutture sonore. Così crede che le leggi della musica non abbiano un carattere fisico-acustico, ma etico e sostiene che il valore etico ed estetico coincidano in musica (p.172). In Quignard troviamo una risposta non meno iperbolica, quando esplora provocatoriamente l’odio della musica (*la haine de la musique*), forza che violenta il corpo e lo sottopone a sé senza pietà. Jankélévitch vede nella musica anzitutto l’incarnazione dello *charme*, dell’innocenza e del pudore. Sostiene che la musica di Musorgski, Albéniz e Ravel sia lontanissima dall’erotismo. L’autore de *La musica e l’ineffabile* esplora anche la parte moralmente sospetta della musica in quanto forza oscura, canto nichilista delle Sirene, magia ed incantesimo, che può sedurre. Per Sève, la musica, in quanto

regolatore della vita interna, può essere anche un elemento che la destabilizza. Così, se è mal scritta, poco raffinata, può avere un influsso negativo in termini etici sull'ascoltatore. Scruton concorda con Sève dicendo che la musica priva di ordine e lavorazione avanzata del materiale sonoro, ridotta ad un pulsare meccanico, ha un effetto moralmente sfavorevole. Non esistono però prove effettive che un appassionato di Schönberg sia *ipso facto* moralmente più raffinato di un ascoltatore della musica pop – replica l'A. come Kivy e Levinson, ella nega l'esistenza di un collegamento causale tra l'ascolto della musica assoluta e l'agire morale. Secondo lei, “la musica è ‘al di là del bene e del male’” (p.211).

Il capitolo quinto, *La corporeità dell'esperienza musicale*, offre una filosofia del corpo musicante, che attraverso la *coesistenza* toglie la barriera della percezione, ammirazione, analisi dell'oggetto musicale. La musica per il corpo così trasfigurato non è più oggetto e diventa il suo modo d'essere. L'essere-tra-i-suoni è il ritorno semplice alla situazione originaria di ogni uomo, che, prima di vedere il mondo, lo abita nel grembo materno attraverso i suoni che fanno del suo corpo intero un'unica membrana timpanica. Non vede, non respira, ma risuona: così è nel mondo *l'io arcaico* (Elisabeth Gérard, p.259). La fenomenologia musicale dell'A., facendo ricorso alle categorie merleau-pontiane, descrive il corpo musicante in termini di autoriflessione, circolarità della struttura sensitiva (p.243). Intendendo l'ascolto attento come “il modo musicale di pensare” (p.261) si può fondare meglio l'ipotesi della musica “non solo come una strategia dell'autocomprensione [...] ma anche qualcosa di simile ad una filosofia prima, libera dal peso della parola” (p.283).

*L'orecchio e lo spirito* è un'opera pregevole soprattutto perché è un libro riflessivo, che fa filosofare il suo lettore: non solo il filosofo accademico, ma anche il musicista professionale. Quest'ultimo vi troverà dei passaggi commoventi sulla paura del palcoscenico. L'ascoltatore innocente invece si sentirà difeso nella sua sensibilità e nelle sue pratiche musicali. Inoltre, il saggio è un tentativo riuscito di creare uno spazio dialogico tra i pensatori francesi e gli analitici anglofoni. Le evidenze in favore della tesi sul carattere democratico dell'esperienza musicale riportate nel libro sono significative, anche se la tesi, per certi versi, rimane discutibile.