

Seminario di filosofia

I CONFINI DELL'ANIMA. MUSICA E COSMOLOGIA

Considerazioni dopo il secondo incontro (16 novembre 2019)

Carlo Sini

La *Terza stazione luminosa (Il suono e la luce)* ha preso avvio dal monocordo pitagorico: vera e propria soglia tra l'Oriente e l'Occidente, tra l'antico e il moderno, cioè tra qualità e quantità. La misurazione della corda vibrante mostra la sua relazione "produttiva" con la qualità del suono. Il sapere (*sapio*, originariamente nel senso di "sapore", disse Nietzsche a proposito della sapienza dei Presocratici) entra in possesso del calcolo e della figura geometrica (l'aritmo geometria pitagorica) per analizzare e squartare la vita sonora ed emotiva sul letto di Procuste dell'aritmetica. Ecco letteralmente l'origine della scienza europea.

Nel contempo i Pitagorici sono ancora custodi di una memoria ancestrale che legge nel movimento e nei suoi effetti contemporanei di luce e di suono l'essenza stessa dell'universo e della "armonia delle sfere": canto costante del mondo che non avvertiamo, perché privo di pause. Analogamente (abbiamo osservato) ci accade con il trovarci costantemente immersi nell'unità eterna dell'essere, sicché non ci è possibile porcela di fronte come una "cosa" da conoscere: osservazione che ci sarà utile e preziosa più avanti.

Intanto però leggemo nella "armonia delle sfere" pitagorica il riferimento al grande tema della "vibrazione" (suono, luce e movimento), che ha già avuto a Mechrí notevolissimi sviluppi. Rinvio tutti noi ai materiali raccolti sul tema nell'Archivio on line di Mechrí e poi, in particolare, al capitolo II, *Variazione e vibrazione*, dell'appena comparso secondo volume di "Mappe del pensiero" (AA.VV., *Dal ritmo alla legge*, a cura di Florinda Cambria, Jaca Book, Milano 2019). In quel capitolo, anche in riferimento al lavoro svolto a Mechrí da Mario Biagini (cfr. pp. 146 ss.: analisi relative alle *Stanze sulla vibrazione*), Cambria esamina la dottrina della vibrazione nello *śivaismo kashmīro*. Scrive Cambria: «Si tratta di esperienze caratterizzate dalla percezione della presenza vivente della totalità del mondo nelle differenze singolari in cui esso si manifesta: presenza di un *continuum* che attraversa e sostiene i vissuti particolari, scuotendone il perimetro e facendone, per così dire, la cassa sulle cui pareti batte e risuona l'assoluto. La parola "risonanza" (*dhvani*) ha qui un rilievo particolare: essa infatti descrive come possa accadere che la "totalità" consista e promani nelle sue parti» (p. 145). Tutto questo secondo capitolo citato rappresenta sia una introduzione preziosa e insostituibile al cammino che stiamo iniziando, sia una testimonianza diretta di come il procedere del progetto di formazione in Mechrí si svolga e si sviluppi costantemente coeso nel corso degli anni. Dovremo ricordarcene ancora in occasione della *Quinta stazione luminosa: Prajapati*.

In termini strettamente musicali o tecnico-esecutivi la vibrazione richiama alla memoria il "tremolo", per la prima volta messo per iscritto da Claudio Monteverdi nella partitura del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, eseguito a Venezia in casa Mocenigo nel 1624 e stampato nel 1638 nel libro VIII dei *Madrigali guerrieri e amorosi*. Questa oscillazione ostinata dell'archetto sulla medesima corda e sulla stessa nota del violino (novità criticata dai "puristi" contemporanei della esecuzione musicale) traeva il suo motivo profondo dall'intento di Monteverdi di dare vita a un nuovo stile della declamazione cantata e accompagnata (donde la nascita del melodramma), ovvero lo "stile concitato". Analoghi effetti caratterizzano peraltro, in forma popolare, il suono del mandolino, che è, come si sa, un continuo tremolo e vibrato, capace di effetti appassionanti molto coinvolgenti: ecco esempi straordinari del nesso che lega musica e psicologia, centro del nostro attuale interesse a Mechrí.

E ora procediamo oltre la testimonianza pitagorica, per rianimare qualche fuoco di questa antica Stazione che collega il suono e la luce. Lo faremo con l'aiuto di Marius Schneider (1903-1982), il massimo musicologo del '900, fondatore della etnomusicologia. La sua fama è oggi soprattutto legata al suo libro più famoso, *Pietre che cantano* (1972, trad. it. Guanda, Milano 1980), nel quale egli dimostrò che i capitelli dei chiostrini medievali catalani, con le loro figure di animali, costituivano in realtà una partitura musicale scritta su pietra. Percorrendo il chiostro e osservando le figure sui capitelli, il monaco leggeva in realtà note e sentiva risuonare in sé l'inno destinato al santo protettore del suo convento. La visione e il suono coincidevano nella pietra, secondo una esperienza che Schneider mostra essere derivata (misteriosamente) dalla antica cultura indù. Di questo argomento mi sono occupato nel primo paragrafo (*Chiostrini che cantano*) del quarto ca-

pitolo (*Il ritmo come materia delle cose*) di *Il sapere dei segni. Filosofia e semiotica*, Jaca Book, Milano 2019².

Qui ci riferiremo invece alla raccolta di saggi *Il significato della musica* (trad. it., SE, Milano 2007), un libro al quale ha fatto riferimento anche Tommaso Di Dio nel suo *I saperi battenti* (in *Dal ritmo alla legge*, cit., pp. 23-24). Abbiamo letto anzitutto l'esordio del testo.

«Se si esaminano le fonti che ancor oggi ci consentono di acquisire alcune conoscenze sul significato originario della musica [un significato perduto nella nostra “riduzione estetica” del fenomeno musicale e tuttavia ancora presente e vivente nel *fare* musicale], si resta esterrefatti dinanzi all'unità o alla strettissima somiglianza delle idee che si sviluppano intorno a quei pensieri fondamentali. Che si consultino i documenti delle antiche culture o si interrogolino i popoli ancor oggi viventi secondo culture litiche o metalliche, sempre si ritrovano le medesime concezioni. [...] Sembra quasi che le idee elementari si sprigionino da una fonte remotissima e comune, già nelle cosiddette culture primitive, per svilupparsi in seguito a costituire il traliccio di una filosofia simbolica, destinata a toccare il suo apice nelle tarde culture megalitiche e a sopravvivere in parte, attraverso il mondo antico, fino a noi. Se nel seguito di questa trattazione ci riferiamo soprattutto a tradizioni indiane, non è perché attribuiamo una rilevanza maggiore alla cultura indiana riguardo ai temi affrontati, ma per conferire una certa unità alla documentazione del presente studio. E anche per un altro motivo: la cultura indiana non è stata vittima della furia distruttiva dell'uomo come molte altre tradizioni, i suoi testi sono meno frammentari e perciò più adatti dei monumenti egizi» (p. 13).

E ancora:

«I miti dei popoli primitivi e le speculazioni cosmogoniche delle civiltà alte insegnano che il sostrato di tutti i fenomeni dell'universo è un elemento vibratorio e, specificamente, acustico. La prima manifestazione sensibile della creazione è un suono che, secondo le tradizioni, emana dal *tao*, dall'abisso primordiale, da una caverna, da un *singing ground*, da un uovo fulgente, dalla bocca spalancata di un dio o di uno strumento musicale che simboleggia il creatore. Questo suono emana dal vuoto nel quale si è formato un pensiero il quale fa vibrare il Nulla. Trasformandosi in monologo questo pensiero si riveste di un corpo ed è questo corpo sonoro che costituisce la prima manifestazione percettibile dell'Invisibile» (p. 59). Segue la cit. di p. 60 che è riprodotta nel Cartiglio n. 8.

Leggiamo ora la conclusione di questo percorso:

«Uno strano mistero vive nelle onde di un suono vibrante. Se si comunica un movimento a un oggetto in posizione di riposo, esso accoglie l'impulso e ripete il movimento finché l'energia ricevuta non si sia estinta. Analogamente per una corda messa in vibrazione o per una colonna d'aria; ma mentre l'onda lentamente si estingue, si alzano piano dei suoni più lievi e più chiari [nota l'istintiva relazione verbale che Schneider stabilisce tra suono armonico e sua qualità “più chiara”, cioè visibile, e più “leggera”, cioè tattile], come da nebbie umide, dal canto che si dilegua. Dalla nota fondamentale che si sacrifica nascono gli ipertoni. In questo fenomeno della natura si manifesta un principio edificatorio, ed è di estrema importanza per la scienza musicale che questa idea torni a prendere forma nella scienza della natura più recente. Hans Keyser, nella sua *Harmonia plantarum*, ha dimostrato la coincidenza fra la progressione degli ipertoni e i valori numerici che presiedono alla crescita delle piante [oggi sono in corso studi che dimostrano il valore curativo del vivere accanto agli alberi], riscoprendo il grande significato normativo del suono noto alla tradizione egizia. Sembra dunque che gli antichi affermassero consapevolmente che all'inizio fu la Parola, il Suono. La “parola” perpetua il suono primordiale (non precisabile in note), e il tono (del canto) è l'atto che la parola procrea o rinnova. Quando le *Upanishad* dicono che il canto solare eseguito con la voce giusta raggiunge l'altro mondo e può perfino piegare la volontà degli Dei, intende parlare dell'infinita forza d'attuazione che era il sacrificio sonoro, ovvero della forza che ha il braccio con cui il Dio dirige la musica dell'universo. Così in India il braccio alzato (un segno del sole levante) e nell'antico Messico la nube umida sono, col sole, la corda dei sacrifici e i contrassegni della guerra sono simboli della musica» (pp. 48-49).

Entriamo così nella *Quarta stazione luminosa: La musica e l'infanzia*, nella quale si propone una lettura dei simboli sin qui richiamati in base alle esperienze primordiali della nascita “fisiologica” del corpo

umano. Per esempio, quando si legge, come sopra, di un suono che emana dal vuoto e nel quale si forma un pensiero, che poi si riveste di un corpo sonoro in guisa di monologo, proponiamo di immaginare la situazione di nulla, di non-esserci, in cui il feto dapprima si trova nel vuoto del grembo materno; situazione rimossa dalla percezione originaria di un suono vibratorio (trasmesso dalla madre e dal mondo esterno alla madre) che risveglia primariamente la coscienza del vivente (il primo “pensiero”). Questo “pensiero”, rivestendosi del corpo sonoro, prende in tal modo corpo a sua volta e diviene un mezzo attraverso il quale la percezione anonima originaria si riflette in se stessa, generando una prima embrionale radice di autocoscienza, di “monologo”, cioè di autoaffezione sonora.

Per questo ulteriore percorso ci siamo giovati dello straordinario libro *Il mondo interpersonale del bambino* (1985), trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 1987, di Daniel Norman Stern (1934-2012). Di esso ci siamo ampiamente occupati nel cit. *Il sapere dei segni*, pp. 77-105. Riproduco qui le due citazioni lette nel Seminario e poi alcuni esempi e conclusioni, non letti per ragioni di tempo ma straordinariamente efficaci e significativi per la nostra tesi: le esperienze primordiali vengono incontro in forma ritmico-musicale. Le cosiddette “cose” sono conosciute come ritmi, vibrazioni, variazioni, esattamente come gli Dei delle culture arcaiche, celebrati con modulazioni del corpo, canti, danze e situazioni emotive (posture “concite”). Siamo giunti proprio sulla soglia dell’ultima decisiva formazione della coscienza umana e del sapere di *Homo sapiens*: il linguaggio, da cui partiremo nel prossimo Seminario di dicembre.

«Ad esempio, una madre che cerca di calmare il suo bambino che piange potrebbe dirgli: “Buono, buono, buono...” accentuando e amplificando la prima parte della parola e strascicando la fine. Oppure potrebbe, senza parlare, dargli dei colpetti sulla schiena o sulla testa con un ritmo analogo al “buono, buono” dell’altra sequenza, applicando una maggiore pressione all’inizio del battito e alleggerendola o strascicandola verso la fine. Se la durata dei battiti e le pause fra di essi avessero una perfetta corrispondenza, assoluta e relativa, con il paradigma vocalizzazione-pausa, il bambino sperimenterebbe profili di attivazione simili, indipendentemente dalla tecnica adottata per calmarlo. I due effetti tranquillizzanti verrebbero sentiti come uguali (al di là della loro specificità sensoriale) e ne risulterebbe la medesima esperienza di affetto vitale» (p. 73).

«Gli studiosi che si sono interessati all’acquisizione del linguaggio da parte dei bambini sono stati naturalmente indotti a chiedersi quali fossero le origini più immediate dell’uso del linguaggio. Queste origini sono nei gesti, nelle posture, nelle azioni e nelle vocalizzazioni non verbali che precedono, e presumibilmente precorrono, il linguaggio. Queste forme protolinguistiche sono state attentamente esaminate da molti ricercatori; e tutti concordano in qualche modo sul fatto che intorno ai nove mesi il bambino cerca di comunicare. [...] La comunicazione intenzionale è un comportamento di segnalazione in cui l’emittente è consapevole, a priori, dell’effetto che il segnale avrà sul ricevente, e insiste nel comportamento stesso finché l’effetto non sia stato ottenuto o non vi sia una chiara indicazione di fallimento. Le prove comportamentali che ci permettono di inferire la presenza dell’intenzione di comunicare sono le seguenti: a) lo sguardo viene diretto alternativamente al bersaglio e a chi dovrebbe ascoltare; b) i segnali vengono aumentati d’intensità e di numero o sostituiti con altri finché lo scopo non sia stato ottenuto; c) la forma del segnale viene modificata nel senso che gli schemi ne vengono semplificati o enfatizzati secondo modi intesi soltanto a raggiungere lo scopo della comunicazione.

Gli esempi più evidenti e comuni di comunicazione intenzionale sono le forme protolinguistiche di richiesta. Mettiamo il caso che la madre abbia in mano un oggetto che il bambino vuole, ad esempio un dolce, il bambino protende la mano, con il palmo in su, verso la madre, e mentre fa dei movimenti come per afferrare e guarda alternativamente la mano e la faccia della madre, emette dei suoni “eh! eh!” in tono imperativo. Questi atti, che sono diretti a una persona referente, implicano che il bambino attribuisce all’altro uno stato mentale interno e cioè la comprensione della sua intenzione e la volontà di soddisfarla. Le intenzioni sono diventate esperienze condivisibili. L’*inter-intenzionalità* è diventata realtà. Ancora una volta, non è necessario che vi sia consapevolezza. Poco dopo i nove mesi i bambini cominciano a fare scherzi e a essere fastidiosi» (pp. 139-140).

«Una bambina di nove mesi è molto eccitata alla vista di un giocattolo e cerca di impadronirsene. Quando ci riesce esclama con forza *aaah!*, e guarda la madre. La madre ricambia lo sguardo ed effettua un vigoroso movimento con la parte superiore del corpo, della durata esatta dell’*aaah!* della bambina e con lo stesso carattere di eccitazione, gioia e intensità.

Un bambino di nove mesi sbatte per terra un giocattolo di pezza prima con rabbia e poi, gradualmente, con piacere, esuberanza e allegria, mantenendo un ritmo costante. La madre si inserisce nel ritmo e dice: *kaa-bum, kaa-bum*, ove il *bum* corrisponde al colpo inferto dal bambino, e il *kaa* alla fase in cui il bambino alza il braccio e lo tiene sospeso in attesa di vibrare il colpo.

Un bambino di otto mesi e mezzo cerca di afferrare un giocattolo che si trova appena al di fuori della sua portata. Si protende silenziosamente in quella direzione e allunga al massimo le braccia e le dita. Non riuscendo a raggiungerlo, si spinge in avanti con tutto il corpo per coprire la breve distanza che lo separa dal giocattolo. In questo momento la madre dice *uuuuuh! uuuuh!* in un crescendo dello sforzo vocale e respiratorio che va di pari passo con l'accelerazione dello sforzo fisico del bambino.

Una bambina di dieci mesi esegue una divertente sequenza espressiva con la madre, e poi la guarda. La bambina dà alla sua faccia prima un'espressione generale di apertura (bocca aperta, occhi spalancati, sopracciglia alzate) e poi di progressiva chiusura, effettuando una serie di cambiamenti il cui profilo può essere rappresentato da una linea ad arco. La madre risponde intonando un *aaaah!* con un tono prima ascendente e poi discendente che corrisponde al crescere e al decrescere del volume. Il profilo prosodico della madre corrisponde al profilo cinetico-facciale della bambina.

Un bambino di nove mesi è seduto di fronte alla madre. Ha un sonaglio in mano e lo agita in su e in giù con un'espressione di interesse e di divertimento. La madre, che lo vede, comincia a muovere la testa seguendo il ritmo del movimento del braccio del bambino. [...]

Una bambina di dieci mesi mette finalmente a posto una tessera di un puzzle. Guarda la madre, alza vivacemente la testa e agitando freneticamente le braccia riesce a sollevarsi parzialmente dal pavimento sull'onda della sua gioia. La madre esclama: "Sìì, piccola mia". Il "sìì" è intonato allo sforzo; ha una carica esplosiva che corrisponde allo slancio della bambina. Si potrebbe facilmente obiettare che il "Sìì, piccola mia" funge da risposta di routine, come rinforzo positivo, e certamente è così. Ma allora perché la madre non dice solo "Sì, piccola mia"? Perché sente il bisogno di aggiungere quella carica di intensità che sul piano vocale corrisponde al gesto della figlia? Il "sìì", a mio parere, è una sintonizzazione inclusa in una risposta di routine» (pp. 149-150).

E infine:

«Il motivo per cui i comportamenti di sintonizzazione sono così importanti come fenomeni a sé sta nel fatto che la mera imitazione non consente ai due membri della coppia di risalire ai rispettivi stati interni, ma mantiene fissa l'attenzione sul comportamento manifesto. I comportamenti di sintonizzazione, invece, riplasmano l'evento e spostano l'attenzione su ciò che sta dietro il comportamento, sulla qualità dello stato d'animo condiviso. Per lo stesso motivo l'imitazione costituisce il miglior modo per indurre nel bambino l'apprendimento di aspetti esteriori, formali, e la sintonizzazione il modo migliore per comunicare stati interni o indicare la propria partecipazione. L'imitazione comunica la forma, la sintonizzazione i sentimenti. In pratica, tuttavia, non sembra esistere una vera e propria dicotomia fra sintonizzazione e imitazione; i due processi sembrano piuttosto situarsi ai due estremi di uno spettro» (p. 151).

Il tema della sintonizzazione degli affetti (la grande scoperta di Daniel Stern) è utilizzato in questi esempi al fine di mostrare come la vita psichica dell'infante si incammini verso la costituzione di un *Self* verbale autocosciente. In verità la questione è per noi assai più ampia, più profonda e più complessa. Il gioco "musicale" di imitazione, variazione e risposta dei corpi "concitatamente" vibranti, perché presi in attiva relazione reciproca, è esso stesso costitutivo di ciò che qui Stern chiama "stati interni", presupponendoli già costituiti nell'adulto (da bravo psicologo "positivista"). In questo senso la "musicalità" costitutiva e originaria dell'agire umano è a fondamento di ogni esperienza "mondana" (diceva Husserl), ovvero ha valenza "cosmica", come leggiamo in Schneider e nelle testimonianze antiche. Essa funge di base (dimenticata e inavvertita) anche alle "spiegazioni" degli psicologi dei nostri giorni. Stern è così bravo da scorgerne i sensi nascosti nella sostanza musicale della vita relazionale, non ostante la sua mentalità "intellettualistica" di scienziato "pitagorico moderno". Gliene siamo assai riconoscenti.