

Linguaggio, azione e musica: Lacan e il gesto originario

Stefano Oliva

Università degli Studi di Roma Tre
stefol02@libero.it

Abstract Analytic Aesthetics and German Musicology of XX century have reflected on relationship between music and language in a semantic and syntactic perspective: they have tried to answer questions like relationship between musical form and human emotions, analysis of harmonic structures and musical meaning, denotation and reference in music. However semantic and syntactic approach has overlooked the pragmatic aspect of musical language: Wittgenstein's analysis of language-games suggests a change of perspective from the problem of musical meaning to the matter of use in a pragmatic approach while Lacanian lecture of Fort/Da - Freudian game seen as first linguistic engagement of eighteen months child – help us to find in rhythmic gesture a contact between body, language and music. The French term *jouissance* becomes for a fruitful pun *j'ouïs-sens*, the way “I hear a sense”, and it open to a new understanding of musical meaning: not denotation or reference but appraisal of a gesture, as language too.

Keywords: Music, *Fort/Da*, language-games, *jouissance*, Lacan

0. Introduzione

L'estetica analitica e la musicologia tedesca del Novecento hanno proposto riflessioni significative riguardo al rapporto tra musica e linguaggio, muovendosi rispettivamente nell'ambito della semantica della musica e dell'analisi armonico-sintattica; tali indirizzi di ricerca si sono dunque interrogati sul significato dell'arte dei suoni, sulla sua capacità di riferirsi al mondo delle emozioni umane, sull'effetto di senso di specifiche strutture formali. L'idea di un linguaggio musicale è stata sviluppata in direzione di una semantica e di una sintassi della musica, trascurando tuttavia l'aspetto pragmatico: il problema del riferimento ha lasciato in ombra la dimensione performativa del gioco musicale. Le riflessioni contenute in questo articolo, tenendo presente da una parte il concetto wittgensteiniano di gioco linguistico e dall'altra la lettura lacaniana del gioco del *Fort- Da*, intendono porre l'attenzione sul gesto, dimensione originaria comune all'espressione musicale e all'atto linguistico, mettendo in evidenza un possibile contributo della psicoanalisi all'indagine sull'espressività musicale.

1. Musica e linguaggio nell'estetica musicale contemporanea

L'espressione “linguaggio musicale” è tanto comune quanto enigmatica. Da sempre, infatti, ci si chiede quale sia il vero significato dell'arte dei suoni, a quale realtà umana o cosmica si riferisca la forma musicale, in che modo essa riesca a dire tutto

senza specificare nulla. Nell'ambito della filosofia angloamericana il dibattito tradizionale sul significato della musica è stato impostato nei termini di presenza o assenza di contenuto espressivo e dunque ha portato in primo piano il rapporto che la musica intrattiene con le emozioni. Le diverse teorie si muovono all'interno di un orizzonte che potremmo dunque indicare come *semantica della musica*: le analisi condotte in questo contesto, infatti, accettano o rifiutano il riferimento al mondo emotivo, inteso come contenuto della forma musicale, *significato* correlato ad un *significante*. In tale dibattito possiamo distinguere in via preliminare tre posizioni, variamente sviluppate dai diversi autori: a una visione "analogica" possiamo opporre una tesi "nominalista" e una "realista". La prima autrice ad aver messo a tema in tale contesto il binomio *music-emotions* è stata Suzanne Langer, la quale, proponendo una teoria basata sull'*isomorfismo* tra strutture sonore e forma dei sentimenti, si pone nell'ambito di una visione analogica. All'interno di una trattazione più generale concernente le diverse forme simboliche attraverso cui si articolano le differenti attività umane, l'autrice perviene a una definizione di musica come *simbolo inconsumato*. Con tale espressione si intende sottolineare la capacità della musica di esprimere sentimenti mediante forme simboliche che, a differenza dei simboli linguistici verbali, non sono riconducibili univocamente e puntualmente a contenuti specifici. In questo senso «la vera funzione del significato che richiede contenuti permanenti non è adempiuta» (LANGER 1942, trad. it.: p. 307): a riprova di questa affermazione sta il fallimento di ogni tentativo di formulazione di un vocabolario musicale con il quale mettere in relazioni singole strutture musicali con significati determinati¹. D'altra parte la musica non è insignificante o sprovvista di contenuto espressivo rilevante, come sosteneva Eduard Hanslick, padre dell'estetica musicale; al contrario essa è pura espressività ma senza riferimento determinato, «la sua caratteristica è l'espressività ma non l'espressione» (ivi: p. 240). La musica ha dunque un carattere simbolico (nel senso di evocativo, non di *symbol*, come ad esempio nella semiotica di Peirce), carico di espressività nella sua relazione con i sentimenti e le emozioni, ma in maniera diversa dal segno linguistico (trascendente rispetto all'oggetto reale significato): laddove quest'ultimo viene in un certo senso esaurito e *consumato* dalla sua funzione referenziale, il simbolo musicale, goduto per se stesso, non sarebbe immediatamente trasparente né funzionale ad una significazione univoca e determinata, rimanendo appunto un simbolo (portatore di un contenuto espressivo) *inconsumato*. La musica, «forma significativa», sarebbe provvista di tale proprietà musicale in virtù dell'*isomorfismo* tra l'arte dei suoni ed il mondo dei sentimenti, che verrebbero non espressi bensì *presentati*, esposti, dall'opera musicale (da qui la definizione di *simbolo presentazionale*). Proprio la caratterizzazione della musica come forma significativa viene approfondita dall'autrice nell'opera *Feeling and Form*, dove si dice che il significato «è sentito più come una qualità che come una funzione» (LANGER 1953, trad. it.: p. 32), mettendo in evidenza la particolarità di tale simbolo, caratterizzato dall'analogia tra la forma e la logica della vita interiore, una logica tipica dei processi organici. Sempre all'interno di una visione analogica del rapporto tra musica ed emozioni, Leonard B. Meyer (MEYER 1973) sostiene che le strutture sonore attivano processi di aspettativa e soddisfazione dovute alla loro natura dinamica: le tensioni e risoluzioni tipiche della musica corrispondono ad esigenze della psiche umana analoghe a quelle indotte da altri contesti. Applicando criteri propri della teoria dell'informazione,

¹ Tra i tentativi di sistematizzazione di un "vocabolario musicale" ricordiamo D. Cook, *The Language of Music*, Oxford University Press, Oxford, 1959.

l'autore propone una lettura in cui gli eventi musicali, più o meno attesi ed *informativi*, soddisfano o meno le aspettative dell'ascoltatore: in questo modo si riesce a rompere l'autoreferenzialità del linguaggio musicale, che risulterebbe composto da significati *inclusivi*, immanenti, dovuti alla struttura tensiva propria della musica (in particolare tonale) e significati *esclusivi*, i cosiddetti contenuti extramusicali rifiutati dal formalismo. Ciò significa ammettere un particolare tipo di significato propriamente musicale, ancorato alle comuni esigenze della psiche umana, in una visione che mette in relazione - per analogia - musica ed emozioni, trovando «una mediazione tra la dimensione immanente e formale e quella del riferimento al mondo della vita» (GARDA 2007: p. 71). Sul carattere metaforico della musica insiste invece Nelson Goodman (GOODMAN 1968), per il quale una musica può essere definita triste o allegra ma non perché essa possieda realmente tali proprietà: l'espressione sarebbe uno dei diversi tipi di *riferimento* (insieme all'esemplificazione, alla rappresentazione e alla descrizione) e consisterebbe in un possesso *metaforico* di una data qualità. Come sottolineato anche da Roger Scruton (SCRUTON 1997), l'espressione musicale, coincidente con l'espressività, si caratterizzerebbe come *intransitiva* poiché incapace di indicare proprietà reali (esterne all'opera) come riferimento della forma musicale. Per essere più espliciti, il concetto di *espressione intransitiva* ci porta non a chiederci «cosa la musica esprima, ma interrogarci sulla sua espressività» (VIZZARDELLI 2008: p. 99) e dunque a notare non come la musica esprima malinconia, gioia etc. (ovvero non come rimandi a contenuti esterni appartenenti al mondo esterno) ma come essa sia in sé espressiva. La tesi “metaforica” di Goodman e Scruton conduce quindi ad un “nominalismo” che esclude la capacità della musica di riferirsi alla realtà o la possibilità che essa possieda proprietà reali: i predicati che indicano contenuto emotivo vengono applicati alle strutture sonore solo in senso metaforico. Il “nominalismo” di Goodman e di Scruton, dunque, esclude che la musica possa significare alcunché di realmente esistente al di fuori delle proprie formulazioni, metaforicamente e convenzionalmente accostate a specifiche tonalità emotive della vita umana; a tale orientamento si contrappone la proposta di Peter Kivy, fortemente realista e anticonvenzionalista. All'interno di un ripensamento del formalismo classico, Kivy tenta un ampliamento ed un'integrazione delle riflessioni che da Hanslick in poi hanno riconosciuto alla musica un autonomo valore estetico: il formalismo dell'autore risulta «arricchito», *enhanced*, perché «la musica, pur essendo un mero gioco formale, senza contenuto, ha a che fare con l'espressione delle emozioni» (BERTINETTO 2007: p. 332). Il rapporto tra musica ed emozioni non sarebbe né quello prospettato dalla *Arousal Theory* di Derek Matravers (secondo cui determinate concatenazioni di suoni possono suscitare nell'ascoltatore specifiche sensazioni e reazioni, seguendo la direzione “dalla musica all'ascoltatore”) né quello dell'*Aesthetic Metaphor Thesis* di Goodman e Scruton (in cui la direzione “dall'ascoltatore alla musica” viene interpretata in chiave convenzionalista); parimenti vengono rifiutate la teoria del contagio di Stephen Davies e la teoria dell'empatia di Jerrold Levinson (per il primo la musica ci “contagia” con le emozioni come delle maschere tragiche che “trasmettono” la loro connotazione emotiva all'osservatore; per il secondo l'ascoltatore attribuisce le emozioni ad una immaginaria “persona musicale”, un personaggio di finzione che consentirebbe l'immedesimazione e con essa la partecipazione all'emozione musicale). Kivy adotta uno schema secondo cui:

c'è un *oggetto* dell'emozione, una *credenza* o un insieme di *credenze* che causano l'emozione e sono causa del fatto che l'emozione abbia l'oggetto che effettivamente ha, e un certo *sentimento* suscitato in chi fa esperienza dell'emozione (KIVY 2002, trad. it: p. 153).

In tale schema, la musica è l'oggetto intenzionato («[...] l'oggetto dell'emozione musicale è l'insieme delle caratteristiche della musica che l'ascoltatore crede siano belle» (ivi, p. 157) e la credenza in merito alla sua bellezza causa il sentimento nell'ascoltatore. Le emozioni musicali sono dunque *piene*, causate dalla stessa struttura musicale e, dal momento che intenzionano la bellezza della musica, sono riducibili all'unico sentimento della meraviglia, dello stupore per la bellezza stessa. In questo modo l'autore riesce ad affermare con forza l'esistenza di proprietà specifiche della musica, le emozioni, che non vengono espresse così come uomini o animali possono esprimerle abitualmente, ma di cui la musica è espressiva, come il muso di un cane San Bernardo, indipendentemente dal suo reale stato, è espressivo di tristezza (per motivi dovuti ad analogie, abitudini culturali, legami dovuti all'evoluzione della specie umana, corrispondenza di tensioni e risoluzioni, etc.). L'emozione *della* musica, causata dalla bellezza intenzionata dall'ascoltatore, è in realtà un'emozione *nella* musica, proprietà reale dell'oggetto intenzionato. Alla *semantica della musica* che abbiamo brevemente menzionato si affianca una considerazione propriamente *sintattica*: in questa direzione vanno le riflessioni di C. Dahlhaus, per il quale, data la mancanza di una dimensione referenziale oggettiva della musica, «si sarebbe tentati di rinunciare all'idea di una semantica» (DAHLHAUS, EGGBRECHT 1985, trad. it.: p. 150). D'altra parte l'inevitabile aspetto sintattico (che consente di parlare di una "logica musicale") e le funzioni derivanti dall'utilizzo della musica (aspetto pragmatico) non solo permettono di mantenere aperto il confronto tra linguaggio e arte dei suoni ma invitano anche ad un recupero della dimensione semantica poiché «gli stessi linguisti non sono concordi nello stabilire in quale misura le regole sintattiche implicino momenti semantici» (ivi, p. 151). Ad esempio, nel caso del passaggio di un enunciato linguistico dalla forma attiva a quella passiva, il soggetto logico rimane invariato ma, mutando il soggetto grammaticale, può mutare il senso della frase e può venir enfatizzato un elemento specifico del discorso. Allo stesso modo nella trasposizione di accordi in una cadenza musicale - come ad esempio dalla cadenza perfetta (V-I, che prevede la risoluzione dell'accordo di dominante sull'accordo di tonica) alla successione opposta (I-V) - il valore tonale degli accordi non muta (la differenza tra dominante e tonica, inserite nel sistema della tonalità, rimane invariata) ma si modifica l'ordine sintattico (e così l'effetto prodotto). Se la cadenza perfetta V-I suggerisce un senso di stasi e di conclusione, la successione I-V, seppur composta dagli stessi accordi, introduce una tensione e adombra un potenziale movimento risolutivo. In entrambi i casi una diversa struttura sintattica provoca ripercussioni semantiche, anche se ciò non significa che il confronto tra musica e linguaggio possa essere puntuale: in questo senso «il *significato* tonale di un accordo è piuttosto qualcosa di radicalmente diverso dal *significato* concettuale di una parola, senza che per questa manifesta differenza dobbiamo sentirci obbligati ad evitare l'uso equivoco della parola *significato*» (ivi, p. 152). La tradizionale espressione "linguaggio musicale" pare quindi cogliere alcune analogie ma non sembra in grado di spiegare il misterioso effetto di senso prodotto dalla musica: se una considerazione sintattica della costruzione armonica di un brano porta con sé ripercussioni semantiche, tale risultato appare ancora vago o, al contrario, puntualmente dipendente da una considerazione

semantica dello stesso sistema tonale. Non intendiamo tuttavia rigettare per il momento l'idea di un linguaggio musicale; al contrario, possiamo spostare l'attenzione sul concetto stesso di linguaggio. Il nodo concettuale riguarda, infatti, l'immagine che di esso emerge (più o meno esplicitamente) dalla lettura dei testi degli autori citati. La considerazione sintattica proposta da Dahlhaus ricade infatti in un'indagine intorno alla semanticità o asemanticità del linguaggio musicale (V-I = stasi, conclusione; I-V = tensione, apertura), considerato come insieme ordinato di forme significanti riferite (per analogia secondo Suzanne Langer, metaforicamente per Goodman) a contenuti emozionali, umani o propriamente musicali (come nel caso delle "emozioni piene" di Kivy). La correlazione biunivoca tra forma sonora e sentimento tradisce un'idea di linguaggio secondo cui ad ogni parola (o enunciazione musicale) corrisponderebbe un significato; quest'ultimo sarebbe «l'oggetto per il quale la parola sta» (WITTGENSTEIN 1953, trad. it.: § 1). Contro tale immagine "agostiniana", Wittgenstein procede ad una critica della tesi che vorrebbe ridurre il linguaggio a comunicazione o cognizione introducendo l'indagine relativa all'uso: «Si pensa che l'apprendere il linguaggio consista nel denominare oggetti. [...] Si può dire che questa è una preparazione all'uso della parola» (ivi, §26). I concreti modi d'impiego del linguaggio costituiscono i diversi «giochi linguistici» (ivi, §7); in essi l'uso delle proposizioni coincide col senso: «[...] l'uguale senso delle proposizioni non consiste nel loro uguale *impiego?*» (ivi, §20). La partecipazione ai diversi giochi linguistici non riguarda dunque il recupero e la comunicazione di contenuti mentali preesistenti (nascosti nell'interiorità dei singoli parlanti) mediante la comprensione di specifiche enunciazioni linguistiche poiché queste sono in realtà «mosse» di un partita (ivi, §22), azioni più o meno pertinenti a seconda dell'abilità del giocatore. Come sottolinea Felice Cimatti:

Qui siamo del tutto oltre la distinzione fra interno (originario, genuino, misterioso) ed esterno (secondario, fallace, sociale): qui la mossa nel "gioco linguistico" non esprime o descrive alcun preesistente stato interno; al contrario, lo realizza nell'atto stesso di pronunciarlo (CIMATTI 2007: p. 160).

Per spiegare ulteriormente cosa voglia dire "comprendere una proposizione", Wittgenstein introduce l'accostamento tra linguaggio e musica:

Il comprendere una proposizione del linguaggio è molto più affine al comprendere un tema musicale di quanto forse non si creda. [...]. Per darne una "spiegazione" potrei paragonare il tema con qualcos'altro che ha lo stesso ritmo (voglio dire, la stessa linea). (Si dice "Non vedi? Qui è come se si fosse tratta una conclusione" oppure: "Questo è come una parentesi" ecc.. Come si giustificano questi paragoni? – Qui ci sono giustificazioni di generi molto diversi (WITTGENSTEIN 1953, trad. it.: §527).

Notiamo che l'intento di Wittgenstein è sensibilmente diverso da quello degli autori precedentemente citati: in questo caso, infatti, non si cerca di definire la musica mettendone in evidenza i punti di contatto con il linguaggio ma al contrario l'indagine relativa al linguaggio, dopo aver negato l'esclusività della funzione comunicativa/rappresentativa e aver messo a tema la natura performativa dei giochi linguistici, chiama in causa l'esempio paradigmatico della musica, ritenuto un caso evidente di gioco retto da norme pubbliche condivise che presiedono alla formazione e all'esecuzione di determinati concatenamenti sonori. Non si tratta dunque di stabilire se la musica sia un linguaggio; al contrario, è il linguaggio, inteso come

molteplicità dei giochi linguistici, ad essere accostato alla musica, arte performativa per eccellenza. Se da una parte l'esempio di Wittgenstein pare riferirsi alla capacità di analizzare un brano da un punto di vista sintattico (la disposizione degli accordi dà l'impressione di una conclusione, di un inciso...), dall'altra bisogna considerare questa capacità come una delle possibili competenze dei diversi partecipanti al gioco della musica: il punto centrale è riuscire ad afferrare una determinata "proposizione musicale" come una *mossa* del gioco. Per riprendere l'esempio della cadenza perfetta di Dahlhaus, se all'accordo di dominante *rispondiamo* – secondo le regole del gioco dell'armonia – con l'accordo di tonica, abbiamo compiuto una mossa appropriata: "comprende" la musica chi coglie la pertinenza di questa configurazione strutturale.

"L'immagine mi dice se stessa" – vorrei dire. Vale a dire, ciò che essa mi dice consiste nella sua propria struttura, nelle *sue* forme e colori. (Che significato avrebbe il dire: "Il tema musicale mi dice se stesso?") (*ivi*, §523)

Per rispondere a questa domanda possiamo dire, appunto, che una considerazione formale e strutturale del tema musicale, inserita nel contesto delle norme che presiedono alla formazione e all'esecuzione² di un brano, equivale ad una comprensione della mossa che il tema stesso (una sorta di "proposizione musicale") rappresenta in uno dei molteplici giochi musicali possibili.

2. Una prospettiva psicoanalitica

In opposizione a questa immagine del linguaggio come corrispondenza biunivoca di forma significante e contenuto emozionale intendiamo introdurre la lettura dell'"algoritmo saussuriano" proposta da Jacques Lacan. Il rapporto *s/S*, "significato su significante" (SAUSSURE 1922, trad. it.: pp. 83-88) indica in ambito linguistico la relazione tra concetto e immagine acustica: esiste una relazione tra significante e significato per cui il primo sta per il secondo ed insieme formano un'unità inseparabile. Propriamente dal testo saussuriano si evince che è improprio parlare di *significante* e *significato* come se fossero entità che esistono indipendentemente dal segno: in realtà per Saussure dapprima c'è il segno, da cui poi, successivamente, possiamo ricavare, analiticamente, *significante* e *significato*. Secondo Lacan, in questo fedele alla lettera al senso reale del testo saussuriano, il rapporto va invertito e letto come *S/s*, «*significante su significato*, dove il "su" risponde alla sbarra che ne separa le due tappe» ed indica uno «scivolamento incessante» del secondo sotto il primo (LACAN 1957-58: p. 83). In tal modo il significante non dipende dal significato ma ne è, al contrario, la fonte poiché, lungi dall'incarnare una idealità anteriore, «il corpo letterale del significante non contiene nessuna anima (nessun senso) prima che gli venga in mente di accoppiarsi con altri corpi» (BORCH-JACOBSEN 1991, trad. it.: p. 211). Possiamo dunque parlare di un «effetto di significato», risultante da una catena di significanti polisemici ed equivoci - come appare evidente nel lavoro onirico e nel *Witz* - e dalle loro reciproche interazioni. La duplicità di significato e significante si manifesta «a livello [...] della lingua *parlata*» (*ivi*: p. 214) come uno scivolamento del primo sotto il secondo nel «diacronismo del discorso» (LACAN 1955-56: p. 65): significante dopo significante, compare

² L'esecuzione non è accessoria ma, al contrario, costitutiva del gioco: «La caratteristica essenziale del "gioco linguistico" è che deve essere giocato; non esiste un gioco in astratto, per così dire, e poi il gioco in uso, come se si trattasse di due entità distinte e separate. Se non è giocato il gioco non esiste, semplicemente» (CIMATTI, 2007: p. 175)

retroattivamente un effetto di senso, che risulta dunque sempre «*a venire*» (BORCH-JACOBSEN 1991, trad. it.: p. 217) rispetto agli elementi coinvolti nel discorso. Lacan introduce qui i termini “metonimia” e “metafora” per indicare rispettivamente lo scivolamento continuo, parola per parola, del significato in funzione della catena di significanti ed il superamento (trasgressivo) della sbarra tra S e s. I due procedimenti, messi in relazione con i meccanismi freudiani di spostamento e condensazione, ci portano nel punto in cui «il senso si produce dal non-senso» (LACAN 1966: p. 503) e, possiamo notare, la determinazione del senso procede da una composizione della catena di significanti, da un ordine e da una scansione che solo retrospettivamente suggerisce un significato costantemente inattingibile perché prodotto dai significanti stessi. La lettura lacaniana dell’“algoritmo saussuriano” presenta numerosi punti d’interesse per una riflessione sul senso della musica: abbandonando il diffuso orientamento semiotico che vuole vedere nella successione di suoni un sistema coerente di segni ed una corrispondenza puntuale tra forma musicale e contenuto emotivo, possiamo volgerci al rapporto S/s per provare a concepire un senso che non sia frutto di un rimando univoco tra forma significante e significato preesistente ma che, come abbiamo detto, nasca da una catena di significanti articolata in un contesto *performativo*, simile a quello della lingua parlata indicato da Lacan. Se da una parte l’accentuazione della sbarra tra significante e significato pare reintrodurre, capovolgendolo, il problema di un senso profondo, di un contenuto differente dal contenitore, dall’altra

il senso [per Lacan] si mantiene certo distinto dal significante, ma in qualità di vuoto, di punto di fuga [...]. Infatti, che vi sia una “sbarra resistente alla significazione” non significa affatto che vi sia un significato opaco, nascosto “dietro” o “sotto” i significanti. Al contrario, vuol dire che il significato, *proprio perché effetto del significante*, “scivola” e “scorre” continuamente sotto di esso [...] inafferrabile come l’acqua (BORCH-JACOBSEN 1999, trad. it.: p. 216).

In realtà la distinzione contenuto/contenente viene azzerata dal gesto, dall’atto linguistico che consiste in una parola *superficiale*; essa dice se stessa e *nient’altro*, senza lasciar presupporre che vi siano significati opachi situati in una qualche oscura profondità: sotto c’è *niente*. La concatenazione stessa dei significanti, l’*orientamento* e la composizione di tale sequenza suggerirebbero un senso inteso come direzione *spaziale* dello *scivolamento* del significato sotto il significante; come abbiamo detto esso si configura come metonimia e metafora, *spostamento* e *condensazione*, termini freudiani che possono tuttavia suggerire in questa sede la funzione dinamica di una *dislocazione*. In questa direzione si muove la riflessione di Giovanni Piana (PIANA 1991), il quale rifiuta l’orientamento semiotico per cui, una volta ammesso che la musica è un sistema di segni (ovvero che in essa “qualcosa” sta per “qualcos’altro”), è necessario successivamente spiegare di cosa sia segno ed in quale modo. In tal modo il filosofo milanese rimette al centro del dibattito il *fenomeno* musicale e suggerisce di considerare la scoperta ontologica del suono nella sua piena materialità come punto d’innesto per le operazioni valorizzanti dell’immaginazione, via d’accesso ad un recupero della dimensione simbolica. Percorrendo dunque la strada che si snoda lungo il piano sensibile è possibile un contatto che - per usare le parole di Silvia Vizzardelli - richiede altresì un *balzo*, un movimento di dislocazione, uno smarcamento che conduce su un piano diverso, una negazione del dato che è insieme il mantenimento proprio della *riconfigurazione* (VIZZARDELLI 2010: pp. 48-57).

Possiamo dire che l'adozione del *ritmo* non consiste che in questa aderenza al dato sensibile e che la possibilità del salto costituisce l'accesso al piano simbolico tipico dell'esperienza estetica in generale e dell'esperienza musicale in particolare. Tale presentazione dell'esperienza estetica pare avere numerosi punti di contatto con l'interpretazione, proposta da Lacan, del gioco del *Fort/Da*, riportato da Freud in *Al di là del principio di piacere*: il piccolo Ernst, all'età di diciotto mesi, si diverte a lanciare lontano un rocchetto di filo che prontamente cerca di recuperare, accompagnando il lancio con l'esclamazione "*Fort*" ed il recupero con "*Da*" (rispettivamente "*Via*" e "*Qui*"). Se per Freud ciò ha un legame simbolico con la presenza e l'assenza della madre, la lettura lacaniana sottolinea il *ritmo* dell'assenza: «Tale esperienza possiede una forma complessa che, combinando piacere e dolore, rivela la struttura del "godimento"; [...] importante termine che in francese si scrive *jouissance*» (PALOMBI 2009: p. 140). Non è infatti l'assenza che turba il bambino, sempre rassicurato dall'attesa del ritorno preannunciato dal termine *Da*, bensì l'eventuale presenza senza soluzione di continuità della madre, che provocherebbe un'esperienza angosciante (paragonabile alla nausea sartriana dovuta alla compattezza e ineluttabilità della contingenza). Se manca la negazione viene meno il ritmo e con esso il gioco e la relativa *jouissance*, distinta dal piacere dovuto al semplice soddisfacimento di un bisogno:

Il godimento si distingue dal piacere perché non si risolve nell'omeostasi, ovvero nel mantenimento di un equilibrio utile alla sopravvivenza dell'individuo. Il godimento è un'istanza puramente negativa perché "non serve a niente" eppure si prolunga nel campo del linguaggio (*ibidem*).

Ai fini del nostro discorso è molto interessante notare come la *jouissance*, differente dal semplice piacere poiché segnata dal ritmico avvicinarsi di positivo e negativo, si trasformi per un gioco di omofonia in *j'ouïs-sens*, letteralmente "odo-senso": il godimento appare così legato all'udire un senso. Non possiamo a questo punto non raccogliere il suggerimento offerto da Lacan: il godimento frutto di un gioco ritmico che alterna presenza e assenza, che apre una breccia di negazione nel compatto piano sensibile della presenza è legato all'ascolto; a sua volta questo ascolto è - o pare essere- l'ascolto di un senso. Quanto detto finora sembra corrispondere all'idea di musica e di esperienza estetica proposte da G. Piana e S. Vizzardelli: il gioco della musica percorre il profilo sensibile del suono, entra in contatto con il piano percettivo e salta, smarcandosene, per atterrare su un piano differente, in un ambito di senso, tradendo e insieme rimanendo fedele al dato. In ciò consisterebbe il godimento proprio della musica, la *jouissance* di udire un senso, di avere accesso al piano simbolico percorrendo il piano sensibile. Il riferimento al gioco del *Fort/Da* e alla sua ritmica negazione dell'oggetto apre un interessante confronto con alcuni diffusi orientamenti psicoanalitici che associano la musica a situazioni primitive di tipo fusionale. Il comune richiamo ai suoni percepiti nel corso dello sviluppo endouterino da parte del feto (GRIMALDI 1993) ed il conseguente riferimento al rapporto madre/bambino precedente alla separazione che si consuma nel parto (MAIELLO 1993) induce infatti a considerare l'esperienza musicale nei termini di una «corrispondenza tra un significante (la musica) e un significato definito e univoco» rintracciabile nell'«esperienza dell'unione simbiotica con la madre» (ROMANO 1998: p. 94). La musica dunque va considerata in riferimento all'iniziale ambiente sonoro del feto, alle pulsazioni cardiache materne, ed in sede terapeutica si presenta come un utile «strumento regressivante» (CALLEGARI 1998: p. 35). Se da

una parte non intendiamo negare il ruolo dei ritmi materni (cardiaci, respiratori, intestinali) nella formazione del mondo sonoro e musicale del bambino, dall'altra riteniamo quantomeno parziale l'idea di una spiegazione monocausale dell'esperienza musicale che si troverebbe ad essere una mera rievocazione dell'unione simbiotica madre-bambino. In questo modo, il significato della musica non solo sarebbe esterno alla forma musicale ma si nasconderebbe addirittura nella fase originaria e inattingibile della crescita endouterina; esso, inoltre, sarebbe una forma di piacere omeostatico sempre uguale a se stesso, ricordo regressivante di uno stadio fusionale inteso come significato unico di ogni differente esperienza musicale. Lo schema del gioco del *Fort/Da* suggerisce al contrario l'idea di una negazione reiterata che, lungi dall'avvicinarsi ad un rapporto fusionale con la madre, si presenta come un gioco critico, delittuoso (perché "uccide" l'oggetto) e luttuoso, avvicinandosi piuttosto a quanto scrive Mauro Mancina a proposito del tempo musicale: «L'ascolto comporta un continuo *separarsi* da forme compiute e una attesa sempre nuova di nuove forme. Un proporsi, quindi, di una *serie ininterrotta di lutti* [...]» (MANCIA 1998: p. 89). Se dunque la musica appare legata al lutto, essa ne rappresenta allo stesso tempo il superamento in quanto gioco, composizione ordinata e ritmica dell'avvicinarsi di presenza e assenza, una «frammentazione delle emozioni, una serie ininterrotta di "stati malinconici" superati e trasformati dal recupero gestaltico operato dalla memoria» (*ibidem*). In sostegno della lettura musicale del *Fort/Da*, dobbiamo rilevare che per Lacan il legame tra il gioco di Ernst e la *jouissance/j'ouïs-sens* si instaura a partire dalla vocalizzazione, dalle esclamazioni "*Fort!*" e "*Da!*" che accompagnano l'apparire e scomparire del rochetto di filo. Se da una parte questa constatazione sembra legare ulteriormente il gioco all'ambito dell'ascolto, suggerendo un'idea di ritmo particolarmente interessante per la riflessione sulla musica, dall'altra Lacan scorge nella vocalizzazione del bambino una «prima manifestazione di linguaggio» (LACAN 1953-54: p. 214): in tal modo l'interpretazione fornita dallo psicoanalista francese ci permette di accostare nuovamente l'esperienza musicale alla dimensione linguistica. Le due «giaculazioni elementari» sembrano costituire infatti una «dicotomia dei fonemi» passibile di simbolizzazione ma, desunte dal linguaggio esistente, condurrebbero il bambino ad un primo impegno «nel sistema del discorso concreto dell'ambiente» (*ivi*, p. 215). Per Lacan «l'apparizione primitiva del significante» appartiene all'ordine simbolico e dunque all'ambito linguistico. Se dunque possiamo accostare nuovamente linguaggio e musica e possiamo tentare di recuperare l'idea di un linguaggio musicale, d'altra parte sarà opportuno notare la differenza tra la prospettiva linguistica dell'estetica musicale contemporanea e l'immagine del linguaggio proposta da Lacan. Secondo lo psicoanalista francese il desiderio è desiderio di riconoscimento del proprio desiderio ovvero della propria inoggettivabile verità; essa viene detta e insieme tradita dal linguaggio, che dunque si presenta come «muro» (LACAN 1966: p. 301). Di qui nasce «l'esigenza, che la psicoanalisi presuppone, di una parola vera» (*ivi*, p. 276), contrapposta alla "parola vuota" che nasconde il desiderio, vuoto anch'esso. D'altra parte è proprio nella parola vuota che si svela l'impossibilità di dire l'inoggettivabile: «In che modo dire la verità se non dicendo il suo continuo ritrarsi dalla parola? [...] Dirlo equivarrà inevitabilmente a non dirlo. Ed è solo non dicendolo che si potrà dire. Se sì, no. E se no, sì» (BORCH-JACOBSEN 1999: p. 152). Se vicino "*Fort*" e se lontano "*Da*", aggiungiamo noi. Data l'inoggettivabilità del desiderio e allo stesso tempo la necessità di manifestarsi di esso tramite la parola, Lacan afferma che «la parola deve essere liberata» (LACAN 1966: p. 262) dal linguaggio per divenire auto-

enunciazione; tuttavia è inevitabile che essa appartenga al linguaggio, che pare sempre riferirsi e «significare qualcosa» (ivi, p. 76). Tale «parola piena» sarà in realtà «piena di nulla» e non comunicherà altro che «l'esistenza della comunicazione» (ivi, p. 245): l'esempio portato da Lacan è quello della *parola data*, l'atto linguistico considerato, come direbbe Austin, per la sua forza illocutoria. Tale considerazione ci fa entrare dunque nell'ambito della *pragmatica* e ci pone davanti ad una parola autoreferenziale che non dice altro che se stessa e che presuppone il riconoscimento di colui al quale è rivolta.

3. Conclusioni

Come si è detto precedentemente, l'idea di un linguaggio musicale è stata sviluppata solitamente in una prospettiva semantica o sintattica, più raramente in termini di *pragmatica*: la teoria lacaniana offre una base per procedere in questa direzione. Si può così mettere da parte la domanda relativa al *significato* della musica per chiedere con le parole di Piana: «Che cosa posso fare con i suoni?» ed iniziare a rispondere considerando l'esperienza musicale come gioco combinatorio: «Ebbene, ecco che cosa posso fare! Guarda che cosa faccio! Ora faccio risuonare un suono dopo l'altro – i suoni si possono mettere in fila [...]» (PIANA 1991: p. 320). Per Lacan, tuttavia, il linguaggio non è solo muro: in altri passi esso viene infatti presentato come principio, come «condizione radicale» (LACAN 1954-55: p. 394) della stessa parola. Il linguaggio è la «ragione delle cose, quel gioco cioè dell'assenza e della presenza che dà già il quadro del *fiat*» (ibidem); esso ha il potere creatore di far esistere il non-essere, di far essere ciò che non è in una simultaneità di presenza e assenza: «Si tratta di una successione di assenze e presenze o piuttosto della presenza su un fondo di assenza, dell'assenza costituita dal fatto che una presenza possa esistere» (ibidem). Da quanto detto pare ipotizzabile un accostamento tra il linguaggio, inteso come principio creatore, ed il già citato gioco del *Fort/Da*: sembra infatti che il meccanismo binario dell'assenza e della presenza sia la struttura distintiva di entrambi. Si può dunque ipotizzare che il linguaggio funzioni come un gioco (dimensione performativa) e che, nello specifico, abbia una stretta relazione con il gioco del *Fort/Da*. Come abbiamo detto, lo schema di quest'ultimo risulta molto interessante ai fini di un'analisi dell'esperienza estetica in generale e di quella musicale in particolare; esso, infatti, pare offrirsi come forma comune dell'esperienza estetica - che vede una negazione del dato insieme ad un contestuale mantenimento del ritmo in direzione di un'attribuzione di senso - e dell'atto linguistico, in cui la parola si offre come presenza di un'assenza. La nostra proposta, dunque, rappresenta una deviazione dal tradizionale percorso volto alla ricerca del *significato* della musica: ci dirigiamo infatti verso un'indagine relativa al *gesto musicale*, atto appartenente ad un gioco ritmico che trova nel *Fort/Da* un possibile paradigma. In tal modo riteniamo di poter mettere tra parentesi i diversi tentativi di riduzione della musica al linguaggio, inteso come sistema di corrispondenze tra contenuti mentali preesistenti e forme significanti. L'incontro tra musica e linguaggio può avvenire invece su di un piano differente, in virtù della comune struttura binaria che caratterizza il gioco dell'alternanza di presenza e assenza. L'analogia tra i due termini non mira dunque a ridurre l'uno all'altro (in questa sede non ci interessa più se la musica sia o meno un tipo di linguaggio) ma vuole mettere in evidenza il meccanismo ludico e gestuale che presiede alla formazione delle modulazioni della musica come delle proposizioni del linguaggio. In tal modo non si cercherà più il contenuto emotivo corrispondente ad una certa forma musicale, né si analizzeranno

le ricadute semantiche di determinate sequenze sintattiche ma si procederà ad una valutazione della pertinenza di determinati *atti musicali*, dotati di una forza analoga a quella degli atti linguistici poiché anch'essi appartenenti ad una specie di gioco, il "gioco della musica", retto da norme pubbliche e condivise che presiedono alla formazione, all'esecuzione e alla critica di specifiche concatenazioni sonore.

Bibliografia

BERTINETTO, Alessandro (2007) *Peter Kivy e il dibattito sul "formalismo arricchito"* in P. KIVY, *Introduction to a philosophy of music*, Oxford, Oxford University Press, 2002 (trad. it. *Filosofia della musica. Un' introduzione*, Torino, Einaudi, 2007).

BORCH-JACOBSEN, Mikkel (1991) *Lacan. The absolute Master*, Stanford University Press (trad. it. *Lacan, il maestro assoluto*, Torino, Einaudi, 1999).

CALLEGARI, Marisa (1998) *La musica e il sogno*, in AA. VV., *Psicoanalisi e musica. Le forme dell'immaginario*, Bergamo, Moretti e Vitali.

CIMATTI, Felice (2007) *Il volto e la parola. Psicologia dell'apparenza*, Macerata, Quodlibet. COKER, Wilson (1972) *Music and meaning*, New York, Collier-Macmillan.

COOK, Deryck (1959) *The Language of Music*, Oxford, Oxford University Press.

DAHLHAUS, Carl, EGGEBRECHT, Hans Heinrich (1985) *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven (trad. it. *Che cos'è la musica?*, Bologna, Il Mulino, 1988).

DAVIES, Stephen (1994) *Musical Meaning and Expression*, Ithaca, Cornell University Press.

GARDA, Michela (2007) *L'estetica musicale del Novecento. Tendenze e problemi*, Roma, Carocci.

GOODMAN, Nelson (1968) *Languages of Art: A Contribution to the Studies of Symbols*, Indianapolis-New York, Bobbs – Merrill (trad. It. *I linguaggi dell'arte*, Milano, il Saggiatore, 1998).

GRIMALDI, Salvatore (1993) *Trascrizione e interpretazione, a Psicoanalisi e metodo*, n. 1.

KIVY, Peter (2002) *Introduction to a philosophy of music*, Oxford, Oxford University Press (trad. it. *Filosofia della musica. Un' introduzione*, Torino, Einaudi, 2007).

LACAN, Jacques (1966) *Écrits*, Paris, Seuil (trad. it. *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974).

LACAN, Jacques (1953-54) *Livre I. Les écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, 1975 (trad. it. *Il Seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud. 1953-1954*, Torino, Einaudi, 2006).

LACAN, Jacques (1954-55) *Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1977 (trad. it. *Il Seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 1985).

LACAN, Jacques (1955-56) *Livre III. Le psychoses*, Paris, Seuil, 1981 (trad. it. *Il Seminario. Libro III. Le psicosi*, Torino, Einaudi, 1985).

LACAN, Jacques (1957-58) *Livre V. Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998 (trad. it. *Il Seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio*, Torino, Einaudi, 2004).

LANGER, Suzanne (1942) *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, London, Harvard University Press (trad. it. *Filosofia in una nuova chiave: linguaggio, mito, rito e arte*, Roma, Armando, 1965).

ID., (1953) *Feeling and Form: A Theory on Art Developed from Philosophy in a New Key*, London, Routledge and Kegan Paul (trad. it. *Sentimento e forma*, Milano, Feltrinelli, 1965).

LEVINSON, Jerrold (1990) *Music, Art and Metaphysic. Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca, Cornell University Press.

MAIELLO, Suzanne (1993) *Il corpo di risonanza, a Psicoanalisi e metodo*, n. 1.

MANCIA, Mauro (1998) *Riflessioni psicoanalitiche sul linguaggio musicale*, in AA. VV. *Psicoanalisi e musica. Le forme dell'immaginario*, Bergamo, Moretti e Vitali.

MATRAVERS, Derek (1998) *Art and Emotions*, Oxford, Clarendon Press.

MEYER, Leonard B. (1973) *Explaining Music: Essay and Explorations*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

PALOMBI, Fabrizio (2009) *Jacques Lacan*, Roma, Carocci.

PIANA, Giovanni (1991), *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e Associati.

ROMANO, Augusto (1998) *Musica e Psiche*, in AA. VV., *Psicoanalisi e musica. Le forme dell'immaginario*, Bergamo, Moretti e Vitali.

SAUSSURE, Ferdinand de (1922) *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1968 (trad. it. *Corso di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza, 2003).

SCRUTON, Roger (1997) *The Aesthetics of Music*, New York – Oxford, Oxford University Press - Clarendon Press.

VIZZARDELLI, Silvia (2008) *Musica*, in P. D'ANGELO (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Roma – Bari, Laterza.

VIZZARDELLI, Silvia (2010) *Verso una nuova estetica. Categorie in movimento*, Milano, Bruno Mondadori.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1953) *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford (trad. it. *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1995).