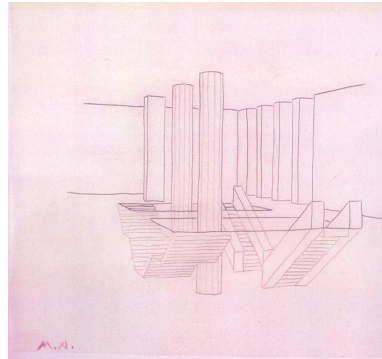


Laura De Luca



Strana storia di una sordità

A partire da un trauma acustico, riflessioni sul ruolo centrale dell'udito nell'universo della comunicazione

“Non c’è peggior sordo.....”

Queste riflessioni partono dal resoconto di un caso clinico, la cui protagonista fu fra i testimoni “acustici” del rapimento Moro (marzo 1978). Una testimonianza che comunque, dato l’andamento dei fatti, fu totalmente irrilevante ai fini delle indagini.

Un’adolescente, rimasta a casa dalla scuola perché influenzata, passava il tempo pestando i tasti di una macchina per scrivere meccanica. A quel fragore molto familiare, se ne sottopose improvvisamente un altro, indistinto e tuttavia minaccioso, proveniente dalla strada, oltre i vetri della finestra. La ragazzina decise di non allarmarsi e diede “una spiegazione di comodo” all’innaturale fragore: forse dipendeva da un camion della nettezza urbana con l’elevatore dei cassonetti più rumoroso del solito, oppure difettoso. Proseguì a giocherellare. Pochi minuti e si scatenò l’inferno. Non era stato un camion, ma le scariche di mitra.

Seguirono sirene spiegate, traffico impazzito, squilli di telefono, la radio a tutto volume che dava l’agghiacciante notizia... Fu, per la giovanissima testimone, il giornale radio in diretta sotto casa.

Dal terrazzo dove si precipitò insieme ai familiari, le era possibile vedere solo una porzione di via Fani, e in particolare ciò che avveniva “a valle” del punto zero, essendo tutto il resto schermato da una palazzina d’angolo della vicina via Stresa. In compenso *udì tutto*, e, come avrebbe successivamente commentato: “oggi non so se il fatto di non aver potuto *vedere* i corpi crivellati e stesi a terra sia stato un bene (come pensai allora, benedicendo quella palazzina frapposta fra me e loro) o non piuttosto un male. Non so se la mancanza di immagine, a corredo di quella terrificante colonna sonora, fu la mia salvezza o non piuttosto la mia disgrazia”.

Che cosa udì, esattamente, la giovane testimone: innanzitutto il grido acutissimo di una donna e i passi precipitosi della sua fuga nella strada fattasi di colpo innaturalmente silenziosa, quindi le sirene una sull’altra, le voci concitate di altra gente, lo scalpiccio di altri testimoni in fuga, altre sirene, sempre “*aggrovigliate* una sull’altra”, e poi, per radio, il fiatone del cronista piombato sul posto nel giro di un quarto d’ora a dare il resoconto dei fatti.

“Lo sentivo *dentro la radio*, eppure sapevo che era lì, sotto casa, oltre quella provvidenziale palazzina-sipario...”

Infine la ragazzina udì (o per meglio dire *ri-udì*) quelle scariche, ovvero l'inizio della storia, recuperate di colpo dal fondo oscuro della memoria recente, che tornavano ora al confine della coscienza vigile, con ben altri connotati e ben altro peso specifico...

Seguirono i giorni, i mesi e gli anni che sappiamo. Stagione cupa, e nello stesso tempo, per il soggetto, anni decisivi: gli anni della crescita, del confronto, del dibattito, dell'evoluzione e della maturità.

Gradatamente, in quei giorni, mesi ed anni successivi, la ragazza incominciò a patire di disturbi all'orecchio. Uno strano crepitio al condilo mandibolare sinistro quando apriva la bocca, che la portò a consultare vari specialisti nel giro di un paio d'anni per scongiurare un'otite silente o altro. Ronzii quando tentava di addormentarsi. E curiosi scompensi: l'udito che sembrava impercettibilmente diminuire, di giorno, per potenziarsi straordinariamente, di notte, quando la giovane poteva distintamente riconoscere il ticchettio della sveglia nell'appartamento del vicino, che dormiva nella stanza accanto, e perfino a cogliere il fruscio delle pagine dei giornali da lui sfogliati. Sordità ondivaga. Sordità periodica. E nello stesso tempo, iperudito selettivo. Ma i rumori captati di notte erano reali, oppure immaginari? Nessuno specialista poté mai definitivamente accertarlo, e tanto meno la ragazza.

Anche la protagonista di *Come in uno specchio*, di Ingmar Bergman, gode di un iperudito, sua dannazione e insieme destino "superiore": è proprio attraverso questa particolarità che Karin, vittima di isterismo religioso, "sente Dio".

Lo stesso Bergman annota a proposito del film:

"Prima Dio appare soltanto come una voce, un grave sapere o un ordine".

E ancora, ammonendo se stesso:

"Non cercare di ricavare una gran quantità di sottili effetti dal fatto che lei *sente un dio*".... (1)

Certo, un iperudito potrebbe rappresentare una vera tentazione, e non solo per un regista. Un caso analogo è narrato nel singolare libro di Robert Schneider, *Le voci del mondo*:

"Gli sembrava che il rumore dei passi, il respiro, lo scricchiolio della neve gelata, i tonfi lontani nel bosco, il mormorio dell'acqua sotto il ghiaccio (...), che tutto intorno a lui dovesse fondersi in un unico suono grandioso. Quando infine raggiunse la sua roccia sentì un rombo come di tuono erompergli dal petto. E in quel momento, come intuendo qualcosa del proprio futuro, si mise improvvisamente a cantare. Quindi accadde il prodigio: quel pomeriggio del suo quinto anno di vita *Elias udì il suono dell' universo*" (2).

La tentazione dell'iperudito porta con sé un'impronta diabolica, l'intuizione complessiva dei segreti del cosmo, compresi i più indicibili, di tutto quanto non si accorda con le sue presunte leggi armoniche. Lo stesso Elias "scoprì che gli dava piacere violare le leggi dell'orecchio. Sapeva d'istinto che le dissonanze irrisolte hanno in sé qualcosa di peccaminoso e di proibito, e *poiché la sua vita non era più in armonia con se stessa*, la sua musica si arricchì di suoni dissonanti" (3).

La tentazione dell'udito ultraselettivo può portare lontano, sulla rotta della disarmonia intesa anche in senso etico. Se non c'è più limite all'ascolto, tutto diventa esplorabile ed esperibile, tutto diventa lecito, nessuno detiene più il segreto.

Non fu un caso che proprio negli anni immediatamente successivi ai fatti appena esposti, (sfiorata dall'esperienza dell'iperudito) la giovane "testimone" del sequestro Moro riconobbe e scelse la professione della sua vita: avrebbe lavorato *nella radio*, il luogo, disse, "dove *i suoni sono governabili*". Era stata non a caso la radio a darle la prima mediazione razionale, attraverso il resoconto angosciato del cronista, di quanto il suo orecchio aveva vissuto. La radio come "cassaforte" sonora: luogo deputato ad addomesticare le dissonanze mondane e a tesaurizzarle; a dare ad esse plausibilità e

collocazione “storica”, spazio di convivenza fra le cose dette e quelle indicibili, fra notizie e segreti inespugnabili.

La giovane iniziò a prestare servizio in una stazione locale, per poi passare in una grande emittente internazionale. Negli studi si trovò presto esposta, durante le varie fasi di montaggio delle trasmissioni, a suoni “di servizio” non comuni al di fuori, e spesso caratterizzati da frequenze molto elevate. (Test di strumentazione, riavvolgimento di nastri..)

La scoperta di questi suoni andò di pari passo con la scoperta della reazione che essi provocavano al suo orecchio destro: un irritante battito “profondo”. La loro “ombra”, il loro calco sonoro si ripercuoteva invariabilmente nel baricentro del cranio, perfettamente equidistante dalle ossa temporali, chiamando ad una analoga reazione altri suoni che fino ad allora erano risultati apparentemente innocui (sirene, pianti di bambini, acuti di soprani etc). La sensazione era di una forte ventata che facesse ondeggiare la “tenda interna” dei timpani. L’ambiente sonoro della ragazza incominciò dunque a muoversi intorno a lei del tutto irrazionalmente e disordinatamente.

In questo stesso arco di tempo il soggetto incominciò a soffrire di vertigini: perse cioè il suo centro nello spazio. Solo parecchi anni dopo l’inizio di quest’ultimo disturbo, scoprì che era sempre e comunque originato da un episodio che “stimolava” in qualche modo l’udito: non necessariamente uno dei rumori a frequenza elevata su indicati, quanto qualsiasi rumore o evento percepito come fastidioso o doloroso, dal rombo di un motore fino al più innocuo chiacchiericcio confuso di una folla nel foyer di un teatro...

Tralasciamo qui i particolari clinici, gli esami cui venne sottoposta, le ipotesi degli specialisti, le terapie, il microcalvario quotidiano.

La soluzione faticosamente guadagnata nel giro di anni fu la seguente: in seguito al “trauma acustico” del 1978, l’udito della giovane aveva iniziato a selezionare alcune sequenze, tentando inconsapevolmente di escluderle dal proprio raggio di ricezione. Il trauma subito aveva reso il suo orecchio ipersensibile a tutte le frequenze elevate (simili a quelle del grido della donna in fuga) e l’orecchio aveva messo in atto tutte le possibili strategie per difendersene: non udirle affatto, coprirle con rumori inventati (gracchi, battiti, fruscii), ingigantire i rumori di contorno creando così l’illusione di un udito ultrapotente...

La professione, paradossalmente, alimentò il disturbo. I suoni “da laboratorio” torturarono a lungo la vittima, mentre gli studi insonorizzati incrementarono in lei una “irreale” percezione dello spazio circostante.

La conseguente visione del mondo non rimase neutra: l’impossibilità, da parte dell’orecchio, di gestire la pioggia sonora dell’ambiente rese di colpo quest’ultimo difficilmente interpretabile, quasi ingovernabile e di conseguenza ostile: dalla vertigine, ecco la perdita del centro e dell’orientamento, ecco lo scollamento fra il soggetto e il suo habitat, ecco uno straniamento costante e un insidioso “senso di irrealtà”: tutto tradotto in un apparente diminuzione di volume dei suoni circostanti, ovvero nell’“invenzione” di una sordità di protezione, penalizzante quanto una menomazione autentica.

“Ciò che proviene dall’orecchio è fonte di sospetto, ha scritto Mc Luhan. Non è affidabile. Ci sentiamo più sicuri quando le cose sono visibili”(4).

L’orecchio è l’organo della comunicazione per eccellenza; l’udito, il senso principe della relazione: una sua lesione è una lesione potenzialmente “protratta” a tutte le categorie della conoscenza.

La contiguità fra i meccanismi che presiedono all’equilibrio e quelli che governano l’udito, la loro parziale coincidenza, devono far pensare. Abbiamo un posto nel mondo

proprio grazie alla collocazione spaziale dentro un universo di rumori, di echi, di rimbombi, di risonanze, che è in definitiva disponibilità ad un ascolto, ovvero ad *esserci*... Heidegger in *Essere e Tempo* annota: “Il conoscere è un modo dell’Essere fondato nell’esse-re-nel-mondo” (5). Ma questa immersione spaziale è sempre anche una immersione acustica, un bagno nel flusso sonoro, misura di una comprensione a tutto tondo che non riguarda soltanto gli specialisti. Il suono configura lo spazio e lo forma. Lo spazio è tale in quanto riempito e formato dal suono...

‘Lo spazio sonoro è il primo spazio psichico: rumori esterni dolorosi quando sono bruschi o forti, gorgoglii inquietanti del corpo ma non localizzati all’interno (...) Lo spazio sonoro – se si deve dargli un’apparenza visibile, grazie ad un ricorso alla metafora – ha la forma di una caverna. Spazio cavo come il seno, la cavità buccofaringea. Spazio protetto, ma non ermeticamente chiuso. Volume all’interno nel quale circolano dei sussurri, degli echi, delle risonanze.”(6).

Un’esperienza significativa di questa parentela fra spazio e suono viene fornita dal percussionista texano Max Neuhaus, che disegna *spazi sonori* nel tentativo di delimitare nell’universo euclideo, di conseguenza sulla carta, ovvero attraverso le due dimensioni geometriche, l’apparente immaterialità dei rumori e della musica.

(ATTENZIONE: VOLENDO QUI SI PUO’ INSERIRE L’IMMAGINE ALLEGATA)

Scrivo di lui Yebuda Safran: “Il nostro essere più profondo affina i suoni, accorda le voci per rinnovare il patto con un mondo che ricomponiamo nella mente. In questi disegni il suono si avvicina a un solco, eppure è appena una traccia, quasi a rappresentare la soglia di una linea che crea la propria ombra come suono (...) La vera bellezza di questi disegni consiste nell’aver creato opere sonore che hanno somiglianza con il mondo della dispersione e gli conferiscono un significato al limite della dissonanza”. (7)

Primato dell’udito, “saggezza” della musica

Lo spazio e il suono dunque ci circondano: sono, in senso ampio, il nostro *ambiente*. “Disegnare un suono” può risultare possibile e naturale come disegnare un paesaggio (laddove, beninteso, la coscienza acustica del mondo e la conseguente percezione spaziale siano perfette). Lo prova il gioco che molti insegnanti illuminati propongono ai bambini: disegnare una musica. Oratorii di Bach assomigliano a una fontana, sonate di Mozart ad uno spettacolo pirotecnico e via di questo passo.

Ma, qualora fosse alterato uno dei poli di questo equilibrio acustico-spaziale, le pareti del mondo rischierebbero di diventare per il soggetto molli, fluide, inesistenti, in sostanza irrepresentabili. “Dissonanze” interiori, spunti di dispersione, come direbbe Safran. “Peccaminose” armonie, secondo l’espressione di Schneider. Vertig ini.

Quel che è chiaro è che attraverso la sfera acustica finisce per passare, almeno in teoria, la certezza a tutto tondo dell’esistenza, la relazionabilità con l’Altro in genere, inteso come *parete* ma anche come *volto*, come *luogo* ma anche come *prossimo*. Ogni volto è una parete; ogni prossimo, un luogo da percorrere e da esplorare... Questa alterità può fronteggiarci ed affiancarci o al contrario impallidire fino a lasciarci soli, e in questo caso farsi percepire non più come parete d’appoggio ma come muro invalicabile, non più come nenia consolatoria ma al contrario come silenzio. La relazione allora si fa incerta: la possibilità di allontanamento dell’altro esaspera la nostra solitudine, ma conferma paradossalmente il bisogno indifferibile della relazione: ‘E’ precisamente perché il *Tu* è assolutamente *altro* dall’Io, che c’è, dall’uno all’altro, dialogo” (8).

E'infatti la sordità, piuttosto che la cecità, a condurre le sue vittime verso un isolamento astioso, all'impossibilità e alla perenne nostalgia del dialogo.

Dialogo inteso come naturale avvicinamento di intervalli (spaziali, mentali, psicologici) che ci distinguono dall'altro solo in vista di un possibile unisono. Ogni incontro è un accordo, tanto più musicalmente ardito quanto più distanti sono le sue note estreme.

Ecco perché Theodor Adorno arriva a dire che esiste nella musica una dimensione molto affine alla verità: 'La musica, come tutta quanta l'arte, è ciò che un tempo nella filosofia classica si chiamava "apparenza fisica dell'idea."' (9)

Similmente e sulla stessa base si sbilancia Alberto Savinio: 'La musica insegna a stare: a stare in compagnia e a stare soli. La musica insegna a camminare, a muoversi, a non urtare la credenza con le pile di vasellame sopra né a pestare i duroni della signora attempata che ci sta vicino. La musica guarisce dalla balbuzie: da quella orale e da quella mentale. La musica ci mette in comunicazione col moto dell' universo e col nostro proprio movimento interno. La musica insegna a vivere, nel senso più profondo e metafisico della parola.' (10)

Nel destino dell'uomo c'è una conferma esplicita a questa dominanza della sfera uditiva e a tutte le possibili risoluzioni in essa contenute: il neonato dapprima sente la voce della mamma; solo dopo riconosce il suo volto. E prima ancora di nascere, l'uomo sente e riconosce le voci, si allerta ai rumori del mondo esterno, "desidera" la musica .

'La musica – afferma Gershwin- crea una certa vibrazione che indiscutibilmente produce una reazione fisica. Alla fine troveranno la vibrazione giusta per ogni persona e la useranno' (11).

E' come se ogni individuo disponesse di un marchio musicale, di un corredo di avvio di suoni 'prediletti'. L'inizio resta comune a tutta l'umanità, un archetipo mentale.

'In principio era il Verbo', scrive l'Evangelista. (12) Per spingersi, subito dopo, molto oltre:

'In lui era la vita

e la vita era la luce degli uomini' (13)

La luce stessa, metafora visiva dell'esistenza nella sua globalità, viene qui presentata come derivata dal Logos, sua "figlia": il Logos, la Parola, il suono intenzionale originario ci precede tutti..

Non è del resto da un presunto suono, da un enorme accordo di diapason cosmico che si sarebbe originato l'universo? Secondo le più accreditate ipotesi cosmogoniche attuali, è solo grazie al grande scoppio iniziale che esisterebbe il nostro sistema solare.

Questa "nascita nel suono", avvisa qualcuno, ci ha improntati come esseri viventi e pensanti, marchiati dalla musica trascendentale del cosmo:

'Il cosmo è un suono iniziale che si diffonde in uno spazio infinito secondo varie modalità. L'evoluzione del mondo è il risultato di questo suono attraverso il tempo che segna con il suo canto, le sue melodie, scrivendo sulla scala cosmica una sinfonia che ci porta con sé, ci forma e ci scolpisce, mentre procede nel suo cammino tanto più disinvoltamente in quanto ha distribuito tutto secondo un ordine che ci sorprende ad ogni istante e la nostra meraviglia aumenta nella misura in cui vi penetriamo per comprendere meglio chi siamo' (14).

Ipotesi suggestiva, anche se scientificamente infondata. Il suono è solo la traduzione sensibile di una perturbazione meccanica dell' aria, di una vibrazione trasmessa da un oggetto a un ricevente: per esempio da una corda di chitarra al timpano di chi la ascolta. Quindi il *suono in sé*, separato da un ascoltatore, non è che un'astrazione matematica...

All'epoca desolata del big bang non c'era alcuna creatura vivente pronta ad ascoltare quella che del resto fu solo un' esplosione muta, dato che intorno al nucleo originale dobbiamo presumere solo il nulla: nessun mezzo avrebbe potuto propagare la vibrazione fino alle orecchie di eventuali ascoltatori o alle lamelle di eventuali microfoni ...

Nessun materiale, nessun minerale, nessun animale è in grado del resto di produrre *il suono in sé...* Nessun oggetto percosso può emetterlo. Se così fosse, sarebbe del resto un fenomeno assai limitato (anche dal punto di vista estetico), assicurano i fisici, in quanto formato ..da un'unica onda. La produzione dei cosiddetti "suoni puri" può accadere pertanto solo in laboratorio grazie all'oscilloscopio. Ma la forma d'onda cosiddetta "sinusoidale" è una "creatura" virtuale destinata ai soli teorici.

Nella realtà, attorno a quest'unica onda di partenza, si formano poi (grazie alla diversa natura dei materiali degli strumenti musicali) un'infinità di onde aggiuntive, che nel rendere "impuro" il suono puro, gli conferiscono colore, calore o freddezza e soprattutto ne determinano il timbro. Ecco perché ogni strumento ha la sua voce: le singole impurità rendono a tal punto diversi il violino e il pianoforte, il sax e la chitarra elettrica, lo oud e lo shofar da consentir loro di *dialogare*.

Ecco perché il suono è comunque fenomeno fisico di *relazione*: è suono in quanto qualcuno o qualcosa riceve una vibrazione e in quanto chi la produce è condizionato dalla propria struttura interna, dai materiali di partenza o di arrivo...

Ed ecco perché nell'universo dei suoni il solipsismo non porta mai lontano...

Tuttavia l'ipotesi di Tomatis sul marchio originario del big bang la dice lunga sul *desiderio di suono* (o perlomeno di memoria sonora) che circonda e precede la nostra nascita, in quanto specie e in quanto individui, in quanto entità cosmiche e in quanto individualità biologiche.

Dall'interpretazione di Tomatis, basata soprattutto su cognizioni e pratica mediche, emerge comunque l'affascinante conferma che *tutto è suono*, anche l'uomo, "anche se non lo sa o lo ha dimenticato" (15).

Tomatis vorrebbe che fosse proprio questo presunto "la" originario del cosmo a plasmare gli esseri viventi e ad orientare le loro esistenze, nel bene e nel male, per difetto o per eccesso, nell'abbondanza di suoni o nella loro privazione, e comunque sulle tracce di una parola definitiva, misura definitiva del trascendente.

A questo desiderio sembra rispondere Patrizia Cipolletta a proposito di Ernst Bloch: "la parola divina, il *Verbum*, non risuona nell'origine, ma nell'esodo: tutti i percorsi morali, etici, mistici, tutti i simboli ruotano intorno a questa parola risolutiva. Solo allora si può passare dall' *incanto* delle cose, dall'incanto del suono che emana dalle cose, alla pietra *canto-nale*, la pietra angolare che sempre mancante impedisce l'unisono. Noi che siamo in cammino dobbiamo percorrere ancora tutte le tracce della parola che invoca, della parola che chiama e che cerca, dobbiamo ancora percorrere tutti i sentieri del linguaggio e dei linguaggi per arrivare alla parola finale" (16).

La parola definitiva, lungi dall'essere suono di diapason originario, (avvio della sinfonia) sarà piuttosto gong di chiusura, doppia stranghetta, nota finale. Illuminazione e conferimento di significato.

Immersione nel rumore e scoperta della musica

Ma se nella musica abita comunque la saggezza dell'universo, (l'inizio della storia e anche la sua conclusione) forse pertiene alla musica anche la ricomposizione di tutti i possibili opposti. Forse c'è una musica inascoltata in ogni processo dialettico; e certamente la dialettica stessa è *una musica*: esposizione, sviluppo, ripresa.

Fa notizia il caso di quell'*idiot savant* – caso estremo di musicoterapia- per cui la musica rappresentava l'unico pertugio verso il mondo esterno. Da un cervello totalmente chiuso si sprigionava una totale compenetrabilità coi segreti dell'armonia, al punto da indurre le mani del poveretto ad eseguire irresistibilmente e con maestria straordinaria i più arditi pezzi pianistici dopo averli ascoltati una sola volta.

In questo caso la musica fungeva da porta aperta, alimentatrice, attraverso l'ascolto, di un flusso di transito verso il mondo.

Ascoltare la musica eccita oppure rilassa. Comprendere la musica incoraggia un superiore livello di comprensione. Ma solo ascoltarla avvicina alla trascendenza.

Confessa George Gershwin: 'La mia abilità non proviene dall' insegnamento ricevuto, ma da un' abitudine che ho coscientemente praticato fino dalla mia prima adolescenza. Mi riferisco alla mia abitudine *all' intenso ascolto* Ero stato ai concerti e avevo ascoltato non solo con le orecchie, ma con i nervi, con la mente, con il cuore. Avevo ascoltato la musica con tale fervore da esserne completamente pervaso'. (17)

Tornando al caso clinico citato all'inizio: in seguito al trauma acustico del sequestro Moro, l'udito della sfortunata testimone aveva serrato i battenti, per quanto possibile, disturbando parte delle sue percezioni, non solo uditive, e distanziandola di fatto dal suo ambiente, da ogni ambiente.

La ragazzina, diventata una donna, scopre ora *casualmente* l'ascolto della musica. Nel senso 'intenso' appena descritto da Gershwin. Non attraverso radio o dischi (continua di fatto a lavorare nella radio, ha una discreta cultura musicale, "sente" e riconosce quotidianamente brani diversi, "manipola" la musica nella costruzione dei programmi)... In età adulta sperimenta piuttosto la musica in senso esistenziale. Lei pure inizia ad ascoltarla "con i nervi, con la mente, con il cuore". Ma soprattutto la "riconosce" attraverso esecuzioni *live* e composizioni di persone con cui entra in contatto. La musica dopo il dialogo. La musica come figlia del dialogo, prosecuzione del dialogo in un'altra forma. Si avvicina dunque alla musica attraverso la dimensione squisitamente umana, nella familiarità con i suoi "proprietari", attraverso i pensieri, i gesti e le intenzioni di chi la crea, grazie ad una rete di relazioni e di affetti personali. Amando queste persone, impara gradatamente a comprendere nell'intimo le leggi dell'armonia, ne intuisce il potere rivelatorio generale, l'universale forza sanante. Percorrendo l'altrui udito, riconquista il proprio. Attraverso le altrui fasi creative, si apre un sentiero nel proprio orecchio menomato.

E' sempre Tomatis a parlare di una "pedagogia dell'ascolto", un cammino "che ha per principale obiettivo la scoperta della presenza dell'altro, della presenza effettiva di ciò che è altro da sé". (18)

Esistono infatti infinite categorie di sordità. Oltre a quella sopra descritta, (sordità di protezione) ecco la sordità di origine traumatica, ecco la sordità da autosufficienza, da delirio di onnipotenza, da solipsismo, da lesioni organiche, oppure da semplice distrazione indotta, o ancora da inflazione di rumore.

E' necessario, a partire dalle singole menomazioni, superare il silenzio frapposto fra noi e il mondo, per recuperare la sua vera anima sonora, l'autentico cuore musicale dell'esistenza, reimmergerci in essa e ritrovare così anche il nostro cuore.

Infiniti tuttavia i fattori che vi si oppongono, a cominciare dall'onnipresenza del rumore, e particolarmente del cosiddetto *rumore di sottofondo*. Il silenzio è oggi praticamente irraggiungibile, se non nelle già citate astrazioni da laboratorio. Nella normalità quotidiana, silenzio e buio assoluti, come azzeramenti percettivi, restano un'illusione. Il rumore ci circonda, incoraggiando l'appiattimento cognitivo, mentre la generale anestesia sonora finisce per inibire perfino la reattività emotiva.

Il rumore distrugge in due direzioni, o meglio con due armi: potenza e "ubiquità". Il volume unito alla continuità nello spazio, (la sua imponenza in verticale e, contemporaneamente, in orizzontale) riesce in determinati casi ad atrofizzare le categorie di pensiero proprio in quanto uniforma tutte le possibili sorgenti sonore, tutti gli ipotetici referenti di dialogo. Per questo il rumore... ci impedisce di amare.

"Aldous Huxley si è chiesto (...) chi in realtà ancora si diverta in un luogo di divertimenti; con lo stesso diritto ci si potrebbe chiedere a chi la musica leggera tolga

ancora dei pesi: sembra piuttosto che essa sia direttamente complementare all'ammutolarsi dell'uomo, all'estinguersi del linguaggio inteso come espressione, all'incapacità di comunicazione. Essa alberga nelle brecce di silenzio che si aprono tra gli uomini deformati dall'ansia, dalla routine e della cieca obbedienza; ed assume dovunque, inosservata, la parte lugubre che le toccò al tempo e nella situazione specifica del film muto. Questa musica viene percepita solo come uno sfondo sonoro: se nessuno più è in grado di parlare realmente, nessuno è nemmeno più in grado di ascoltare" (19)

Diagnosi agghiacciante, è di nuovo Theodor Adorno a fornirla. Nel rumore continuo (sarebbe lo stesso nel silenzio continuo, tortura praticata ancora nel XX secolo in alcuni regimi totalitari) il pensiero e il cuore umano avvizziscono.

Viceversa, proprio la possibilità di recuperare la mobilità fra silenzio e rumore, fra pieni e vuoti, fra note e pause è ciò che rende ...umano l'uomo.

Lo spiega in modo illuminante il chitarrista Scott Henderson:

“Il silenzio è meraviglioso. Una cosa che ho visto fare ad altri musicisti, staccare le mani dallo strumento (...) Farlo consciamente, impedirsi di suonare in modo da lasciare spazio, nessuno te ne vorrà se smetti di suonare per qualche secondo. (...) I miei musicisti preferiti sono quelli che lasciano spazio nel loro fraseggio.(...) In quel modo è possibile veramente definire la personalità di un musicista. Qualche volta quello che un musicista non suona significa più di quello che suona. Penso che la propria personalità si delinea quando si suona meno; quando suoni veloce mostri quello che sai fare, *quando suoni piano mostri quello che sei.* (...) Se hai ascoltato abbastanza musica per capire qual è quella buona, riconoscerai che la buona musica ha un sacco di spazio al suo interno. (...) Lo spazio è la chiave per portare la gente dentro la musica. Quando lasci spazio, permetti alla gente di pensare, respirare, meravigliarsi per quello che verrà dopo” (20).

La padronanza di questo rapporto fra musica e silenzio sembra consentire la stessa padronanza su noi stessi: è il ritmo della vita all'origine di ogni meraviglia. Ma questo ritmo, così rigorosamente e insieme liberamente determinabile, che altro è, di nuovo, se non...musica?

Per quanto riguarda la giovane testimone acustica di via Fani, la guarigione iniziò in particolare dalla comprensione di questo rapporto. Non fu dunque un semplice caso di musicoterapia, quanto di un “abbandono affettivo e insieme cosciente all'ascolto”. Di qui in poi, fu ritrovata la capacità di “decifrare” il mondo, ovvero di riconoscere, dentro l'insieme ordinato di una melodia, la legge universale che risponde (e corrisponde) a tutte le altre leggi fisiche e chimiche che governano l'universo. Legge fatta di pieni e di vuoti, di spazi e di “contospazi”.

Il riconoscimento della regolarità armonica che presiede a un pezzo di cool jazz così come a una canzonetta, a un brano rock così come a una pagina di Bach fu la strada che consentì (e che ancora sta consentendo) alla studentessa di allora il progressivo riaddestramento dell'orecchio menomato, il superamento della sua personale “distrazione” acustica indotta, l'indizio possibile per colpire a morte il rischio, sempre incombente, del monadismo intellettuale. Ritrovò ...le carezze, la gioia di darle, il permesso di riceverle.

L'ascolto dell'ascolto degli altri produsse inizialmente in lei un puerile in-cantamento. La certezza e il sollievo che dentro la musica tutto diviene semplice e complesso nello stesso istante, che tutto ha un suo posto e un suo significato, che *non saremo mai soli.*

Fu quindi seguita una banale procedura di mimesi ordinata, di “imitazione pedagogica”. La contrapposizione di pieni e di vuoti, di bianchi e di neri, di suoni e di pause divenne una specie di gioco inevitabile. La donna ascoltava così come “sentiva” ascoltare.

Riuscì a circoscrivere i limiti della propria sordità comprendendo che la distrazione acustica rischiava di solidificarsi in solitudine estrema, in autismo mentale. Il trauma l'aveva reificata. Da donna a roccia. Ma anche le rocce risuonano, e la reazione a questa scoperta fu inevitabile.

‘Come il suono deve essere tale da non lasciare libera nessuna delle nostre fibre uditive, ma occorre che tutte insieme siano nutrite e adunate, così occorre che le nostre facoltà di attenzione e di immaginazione, e non più soltanto l' orecchio, siano assorbite e requisite dalla musica, e composte nel sonno dell' estasi, occorre che tutte le uscite siano bloccate e che cuociamo a fuoco lento nella magica marmitta’ (21).

Estasi: la mente non fa che ricevere, imitando l'orecchio. Dentro alla conca di roccia, il miele si versa. Distillato di pietra, stillicidio di suoni: tutti quelli possibili al mondo. Uno alla volta, oppure tutti insieme. Perché quando si ascolta (e quando si ama) il limite diventa simbolico, virtuale. Perché la contemplazione è la forma più perfetta di comunicazione.

La parabola di Elias è ancora illuminante...

‘...Poi il suo udito si ampliò ancora, rovesciandosi come un orecchio gigantesco sulla macchia di terra dov' era sdraiato. Scrutò con l' orecchio teso paesaggi sotterranei a mille miglia di distanza, e luoghi distanti mille miglia. (...) Tempeste di suoni, uragani di suoni, mari di suoni. (...) Si aprì al suo orecchio uno scenario fantasmagorico di grida e chiacchiericci, strilli e mormorii, canti e gemiti, urla sgangherate e schiamazzi volgari, pianti e singhiozzi, sospiri e respiri affannosi, salive deglutite e schioccare di labbra; fino all' ultimo risuonare delle corde vocali sulle porte del silenzio e al ronzio metafisico dei pensieri. E più il suo udito si allargava, più pittoresco si faceva il paesaggio sonoro’ (22).

La riconciliazione inevitabile con l'anima sonora del mondo è più che necessaria all'uomo contemporaneo, atrofizzato nelle aberrazioni del rumore.

Ancora Patrizia Cipolletta evoca la soluzione suggerita da Bloch: ‘Se per Leibniz il molteplice è nell'armonia prestabilita da Dio, che ha fatto di questo mondo il migliore possibile, Bloch crede –osservando le dissonanze del nostro mondo– che Dio non c'è e se vive (...) è lontano da noi: per questo dobbiamo creare una società più funzionante, che tuttavia abbia di mira pure quella musica, che renderà il nostro cosmo il migliore possibile. (...) Ciò che ora tace per lasciar parlare l'altro non è detto che rimanga in silenzio per sempre, ma, come in duetto, ci si alterna nel canto; come in coro alcune voci tacciono ed altre cantano per cercare l'accordo finale che le farà cantare all'unisono’ (23).

Compenetrare le leggi armoniche significa farsi convinti che c'è un posto per tutto e per ciascuno nell'universo, e che di conseguenza la distrazione o la sordità di fatto sono impossibili, perché anche grazie ai silenzi e alle pause, i suoni rappresentano il tessuto stesso dell'esistenza, l'aria che respiriamo, *i suoni siamo noi*.

In quest'ottica –benché dovrei forse dire in quest' “acustica”- ecco che sembra avere un senso perfino il male, il negativo. Nella rassicurante dialettica della sfera uditiva nulla appare senza significato. Pause e dissonanze ci appartengono così come intervalli di terza e di quinta appartengono a un accordo perfetto, così come intervalli di settima e di quinta appartengono a un accordo di sensibile.

‘La musica conosce vie che le arti dello spazio non conoscono. Musica e canto aiutano a ristabilire l'ordine fra l'uomo e il mondo che è andato perduto’ (24).

Obietta qualcuno:

‘Ma io, per costituzione, sono costretto a far esperienza di molte cose che non sono musica. – obietta qualcuno- E' un esilio, una fatica e un errore, ed è per questo che

coltivo il progetto di spargere dappertutto, nella natura, pianoforti e organi in modo da poter sempre attingere alla musica quando le parole degli uomini mi spaventano”. (25)
E’ vero. Come scrive il grande Goeran Tunstroem, ogni mondo senza la musica è un errore, ma è pur tuttavia il nostro mondo. Un mondo comunque fitto di risorse e di soluzioni.

Sfumature

‘Una volta un Johann Sebastian Bach era costretto a farsi dieci leghe a piedi, per andare in una città vicina a sentire Buxtheude eseguire le proprie opere. Oggi, l’ abitante di qualsiasi paese, non ha che da girare una manopola o da mettere un disco sul grammofono per sentire un brano di sua scelta’. (26).

La notazione è di Igor Stravinkij, ancora incerto, agli inizi del ventesimo secolo, se gioire o intristirsi delle nuove tecnologie musicali. La domanda è ancora lecita: esse hanno davvero riempito il mondo di musica o lo hanno piuttosto svuotato?

Senza dubbio alcuno, registrazioni musicali, analogiche e digitali, hanno ampliato enormemente la relazionabilità dell’essere umano, moltiplicando le possibilità dell’ ‘ingegneria genetica” del suono, e dilatando enormemente la coscienza musicale dell’umanità (verso il futuro come verso il passato) consentendo perfino la parziale realizzazione del mito dell’ubiquità.

Lo statunitense Charles Ives è decisamente più ottimista:

‘Forse la musica non è ancora nata. Forse nessuna musica è mai stata scritta o udita (...) Oggi l’intensità con cui le tecniche e gli strumenti sono organizzati e utilizzati tende a proiettare la mente lontano da ogni ‘buon senso’ “(27). Egli intende: verso la creatività più libera. Per questo la vera musica ancora non esiste e forse non esisterà mai: le innovazioni tecnologiche spingeranno il suo raggiungimento ideale sempre un po’ più avanti.

Stante quanto detto sopra, nel campo della sperimentazione musicale si assiste ad una sorta di infinita realizzabilità dei sogni. Tutto è diventato possibile: la cosalizzazione di una qualsiasi visione sonora, la campionatura in tempo reale di un desiderio musicale fugace, destinato in altri tempi ad avvizzirsi nella fantasia del compositore, la fusione fra musica e rumore: tutto è a portata di mano, degno e manipolabile, giustificabile e governabile. Lo provano le stesse sperimentazioni di musica concreta di John Cage, per il quale l’ingresso delle nuove tecnologie e dei nuovi strumenti aveva mutato per sempre il *pensiero musicale*...

‘Che si impieghi il nastro, o si scriva per strumenti convenzionali, l’attuale situazione musicale è mutata rispetto a prima che il nastro entrasse in gioco. Anche di questo non ci si deve allarmare, perché l’entrata in gioco di qualcosa di nuovo non sottrae necessariamente il suo ruolo a quanto già esisteva. Ogni cosa ha il suo posto, e non prende mai il posto di qualcos’altro; e più cose esistono, come suol dirsi, tanto meglio è.’(28)

Prodigi della tecnologia, che incrementano comunque la creatività e arrivano perfino a modificare gli strumenti. Che per Ives sono armi a doppio taglio:

“Lo strumento! Ecco dov’è la perenne difficoltà, ecco dov’è la limitazione della musica. Perché lo spauracchio della tastiera, il tiranno della meccanica (...) deve scrutare entro ogni misura? (...) E’ colpa del compositore se l’uomo ha solo dieci dita?” (29)

Il “delirio di onnipotenza” incrementato dalle nuove tecnologie di registrazione e di composizione ci apre uno squarcio sulla stessa consapevolezza storica del genere

umano. Senza arrivare ai casi di manipolazione del suono, la semplice possibilità di tesaurizzare le voci e rumori del mondo ha aperto conseguenze inquietanti.

Il fatto di poter riascoltare la voce di Hitler potrà verosimilmente insegnare qualcosa di nuovo sulle atrocità dei lager. E se la ripresa in diretta di esplosioni nucleari aumenta emotivamente il nostro grado di orrore verso di esse, rafforza – o può rafforzare- nello stesso tempo il nostro coinvolgimento etico contro ogni forma di conflitto o di aggressività. Forse la storia sarebbe meno atroce se potessimo conservarne anche una memoria acustica ‘cosale’, estesa ai secoli del passato e non solo agli anni recenti o futuri.

Ecco allora che perfino il grido acutissimo della donna che traumatizzò la giovane testimone del sequestro Moro finisce per trovare una sua collocazione (nel particolare e nell’ universale), e quando perfino le fibre interne del suo orecchio ne saranno fatte convinte, la giovane di allora potrà dirsi definitivamente guarita.

Se è vero che non ci sono ripari per l’orecchio, continuamente esposto alle provocazioni della coscienza acustica del mondo, ormai protratte in tutte le sue estensioni spazio-temporali, è anche vero che l’orecchio è forse l’organo più pensante del corpo umano, proprio nella sua contiguità ‘liquida’ con la percezione dello spazio. Proprio grazie a questa flessibilità di recezione ambientale è possibile infatti perfezionare il pensiero attraverso la decodifica e la ricostruzione dei diversi piani e dei diversi livelli di provenienza degli stimoli (destra-sinistra, alto-basso, diritto-obliquo etc). La pluralità delle direzioni e delle provenienze è dominio dell’orecchio: la vera ubiquità abita nella musica.

E’ dell’esperienza dell’età evolutiva di ciascuno di noi la percezione diversificata delle voci. La mamma o la nonna raccontano al bambino Cappuccetto Rosso e fanno via via le voci di Cappuccetto, del cacciatore, del lupo etc... Voci flebili, voci potenti. C’apaci di accentuare la stessa provenienza dei personaggi, la loro appartenenza ad un mondo, la loro collocazione in un ambiente. Nel bosco oscuro, nella casetta luminosa etc...

Dentro di sé il bambino recepisce le diversità psicologiche proprio attraverso la destrutturazione e la ristrutturazione, nel suo intimo, di tali voci, dei loro ‘mattoni sonori’. Da adulto, diverrà egli stesso capace di ‘fare le voci’ degli eventi, di ri-doppiare dentro di sé il film delle proprie esperienze, di costruire *l’over-sound* interiorizzato del mondo, che altro non è se non un labirinto di spazi e dunque di risonanze diverse. L’adulto arriverà ad ascoltare e riascoltare dentro di sé i suoni degli spazi, e a percorrere gli spazi dei suoni, identificandoli, interiorizzandoli, impossessandosene, continuamente convertendoli in categorie ed esperienza diretta.

‘Nulla è durevole all’infuori del suono che si affievolisce e si perde, del suono che il succedersi dei giorni cerca continuamente di annientare senza mai riuscirci’ (30). Ben diverso dal rumore di sottofondo, questo respiro del tempo e della storia è la misura stessa dell’essere umano: successione ora caotica ora ordinata di stimoli e di fatti, andirivieni continuo di cifre e di pause, quasi una musica...

Come umili strumenti, dentro ognuno di noi risuonano voci e rumori, fin dai primi attimi remoti dall’affiorare della coscienza. Le voci della buona coscienza e della cattiva coscienza, per usare una *boutade*. (Non tanto *boutade*). Le voci del padre e della madre, le voci dall’altra stanza (prossimità e distanza), le voci dell’amico invisibile (lo spazio onirico), le voci dell’angelo custode (il metaspazio della trascendenza) le voci delle letture, dei narratori interiorizzati, dalle fiabe dei fratelli Grimm fino ai manuali scolastici (le voci e le dimensioni della tradizione e della cultura). Ognuno di noi è depositario di voci, esperienze dotate di una indelebile connotazione acustica e rielaborate secondo gli stessi materiali di base, ma sempre e comunque *dentro uno*

spazio. Dall'orecchio alla gola: altri spazi, altri architravi, altri passaggi, catacombe carnali di sussurri e di parole non dette....

Poter "rifare" le voci, restituirle al mondo sotto forma di rielaborazione esistenziale delle proprie esperienze, inizialmente attraverso il gioco infantile dell'imitazione, poi progressivamente entrando nella più ampia mimesi del "gioco delle parti" è crescita, evoluzione, ma, a ben vedere, *evoluzione musicale*, ovvero riscrittura, sul pentagramma personale della propria esistenza, di quanto è già stato scritto "armonicamente" per noi: attraversamento di uno spazio estraneo e suo riconoscimento, ovvero accettazione rielaborata e definitivamente metabolizzata del nostro *posto* nell'universo, impossessamento di uno spazio che sarà indubitabilmente, per sempre, il nostro e non di altri, anche se contestuale ad infiniti altri, tutti ugualmente degni.

Ascolto, allora, diviene sinonimo di riconoscimento del nostro ruolo e di tutte le nostre esperienze, in senso globale: individuazione del nostro posto sul pentagramma, collocazione perfetta dentro un microcosmo e conseguente costruzione di architetture ulteriori, cioè attivazione, motivazione, adesione a un progetto.

L'esempio della musica in quanto tale ci soccorre ancora una volta. Come annota un giovane compositore contemporaneo: "fare musica certe volte può essere come costruire un castello, altre volte come esplorarlo già bello che fatto".

In questo senso, *pensarsi musicalmente* significa forse potersi ragionevolmente collocare dentro uno spazio, acustico e insieme spaziale: in una parola *storico*. In questo spazio, tutte le dissonanze, subite o inflitte, tutti i traumi, inclusi quelli non risolti, tutte le ferite e perfino i brutti ricordi, contribuiscono alla costruzione della nostra identità umana definitivamente armonizzata, architettonicamente stabile, ovvero pacificata. Ciò che ci consente di dire con certezza assoluta: "Sono io".

Ogni distrazione, ogni scarto, ogni sordità diventano materialmente impossibili, perché nella musica non saremo mai soli; nella musica siamo per sempre al sicuro.

Una annotazione finale: la ragazzina che pestava sui tasti della macchina per scrivere, "testimone acustica" del sequestro Moro, è la stessa persona che ha redatto queste riflessioni. *Sono io*.

(1) Ingmar Bergman, *Immagini*, tr. Renzo Pavese, Garzanti, Milano 1992, p.218, corsivo mio

(2) Robert Schneider, *Le voci del mondo*, tr. Flavio Cuniberto, Einaudi, Torino 1994, p. 26, corsivo mio

(3) *ibidem*, p. 109, corsivo mio

(4) Paolo Prato, *Suoni in scatola*, Costa & Nolan, Milano 1999, p.33

(5) Martin Heidegger, *Essere e Tempo*, tr. Pietro Chiodi, Longanesi, Milano 1976, p. 87

(6) D. Anzieu, in Mariella Combi, *Il grido e la carezza, Percorsi dell'immaginario, del corpo e della parola*, Meltemi, Roma 1998, p. 160.

(7) Yebuda Safran, *Disegnare a orecchio*, in Max Neuhaus, *Evocare l'udibile*, Charta, Milano 1995, p. 21

(8) Emmanuel Lévinas, *Di Dio che viene all'idea*, tr. Giulio Zennaro, Jaca Book, Milano 1997, p.173, corsivo mio

(9) Theodor W. Adorno, *Dissonanze*, tr. Giacomo Manzoni, Feltrinelli, Milano 1990, p. 132

(10) Alberto Savinio, *Scatola Sonora*, Ricordi, Milano 1955., p. XXIII

(11) in Don Campbell, *L'effetto Mozart*, tr. Laura Merletti, Baldini & Castoldi, Milano 1999, p. 84

(12) Giovanni, I, (1 – 3)

(13) *ibidem*, I, 4

(14) Alfred Tomatis, *Ascoltare l'universo. Dal big bang a Mozart*, tr. L. Merletti, Baldini & Castoldi, Milano 1995, p. 30

(15) *ibidem*, p. 31

(16) Patrizia Cipolletta, *La tecnica e le cose*, Franco Angeli, Milano 2001, pp. 254-55

(17) George Gershwin, in AA.VV. *Gershwin*, a c. di Gianfranco Vinay, EDT, Torino 1992, p. 23

(18) Alfred Tomatis, *op.cit.*, p. 202.

(19) Theodor W. Adorno, *op. cit.*, pp.10-11

- (20) Scott Henderson in <http://www.axemagazine.com/arrepag/num27.htm> , corsivo mio
- (21) Paul Claudel, in Pierre Boulez, *Punti di riferimento*, a c. di J.J. Nattiez, tr. G. Guglielmi, Einaudi, Torino 1984, p. 238
- (22) Robert Schneider, *op. cit.*, pp. 28-29
- (23) Patrizia Cipolletta, *op. cit.*, pp.295-297
- (24) Paolo Prato, *op.cit.*, p.30
- (25) Goeran Tunstroem, *L'oratorio di Natale* tr. Fulvio Ferrari, Iperborea, Milano 1998, p. 268
- (26) Igor Stravinskij, *Cronache della mia vita*, tr. A. Mantelli, Feltrinelli, Milano 1981, p. 142
- (27) Charles E. Ives, *Prima della sonata*, tr. Aloma Bardi, Marsilio, Venezia, 1997, pp. 255, 258, *passim*
- (28) John Cage, *Silenzio*, tr. Renato Pedio, Feltrinelli, Milano 1971, p.30
- (29) Charles E. Ives, *op.cit.*, p. 251
- (30) Goeran Tunstroem, *op.cit.*, p. 34