

Giada Malacarne

**Dialettica dell'ascolto. Adorno e Tomatis:
un percorso di filosofia della musica tra ἄσκησις e παιδεία**

ABSTRACT. Il presente articolo pone una correlazione fra “ascolto passivo” e “passività cerebrale” prendendo in esame il pensiero di T. W. Adorno e A. Tomatis. Se Adorno riscontrava nelle movenze meccaniche e ripetitive di coloro che annientano i propri pensieri, attratti culinarmente dal ritmo standardizzato delle canzonette che si ripetono sempre uguali, uno stato di ottundimento rivelatore di una certa lentezza mentale, Tomatis aveva potuto osservare sperimentalmente che il venir meno dell'attività dell'ascolto determina una sorta di annientamento doloroso dell'individuo. L'antitesi di questo stato, per così dire, alienato, è, per Tomatis come per Adorno, quella comprensione che deriva da un ascolto attivo, da un'attività cerebrale che si estrinseca in un pensiero in atto, un pensiero che si sforza di essere coerente, fecondo e produttivo nei confronti della cosa al punto da ottenere la scomparsa del soggetto nell'oggetto della contemplazione.

ABSTRACT. This article highlights a correlation between “passive listening” and “brain liabilities” examining T. W. Adorno's and A. Tomatis's points of view. If Adorno saw a state of blunting, revealing a certain mental slowness, in the mechanical and repetitive movements of those who destroy their own thoughts because they are attracted by the standardized rhythm of the songs which are repeated over and over, Tomatis had experimentally observed that the absence of listening causes a painful annihilation of the human being. For both Tomatis and Adorno, the antithesis of this ‘alienated’ state is given by understanding, which derives from an active listening, from a cerebral activity expressing itself as a thought in action, a thought which strives to be consistent, fruitful and productive in relation to the thing, so to obtain the disappearance of the subject in the object of contemplation.

Introduzione.

In questo breve studio ci si propone di mettere a confronto le riflessioni di Theodor Wiesengrund Adorno e di Alfred Tomatis sulla ricezione della musica, cercando di comprendere le ragioni per cui i due autori sono fortemente convinti che in una condizione di passività cerebrale non possa esservi un ascolto nel vero senso della parola. Entrambi ritengono che l'ascolto umano non possa

prescindere da un atto volontario da parte dell'individuo, che tale atto esiga sempre un certo grado di applicazione e che l'attività del soggetto ascoltante richieda l'intervento del sistema nervoso, stimolandone allo stesso tempo la vitalità. In particolare, il raggio d'azione concettuale delle opere di Alfred Tomatis, padre della scienza audiopsicofonologica, converge con e, per certi aspetti, integra la descrizione adorniana di quell'insieme di condizioni che permetterebbero di ritenere e capire realmente quanto si sta ascoltando. In effetti, sebbene lo studioso francese parta da un punto di vista completamente diverso da quello del francofortese, scientifico l'uno e sociologico-filosofico l'altro, entrambi si muovono all'interno di un medesimo sfondo teorico che rende possibile un tentativo di comparazione.

Tuttavia, prima di procedere con il raffronto, dovremo soffermarci preliminarmente su due concetti cardine della filosofia della musica di Adorno: l'*Aufklärung* e il materiale musicale. A partire da tale analisi, si chiarirà in che senso non è possibile, in musica, parlare di "naturalità" e in virtù di quali parametri, secondo Adorno, tra la musica e le lingue storico-naturali intercorre una strettissima affinità.

In seguito, esaminando il concetto di ascolto, comprenderemo perché, a giudizio di entrambi gli autori, reiterare e riproporre costantemente gli stessi pattern musicali così come una prolungata esposizione ai rumori tipici della modernità possa provocare un'atrofizzazione della facoltà uditiva.

Concluderemo questa nostra disamina dimostrando che se il venir meno dell'attività dell'ascolto determinerebbe una sorta di annientamento doloroso dell'individuo, al contrario, un ascolto adeguato gli permetterebbe di realizzare compiutamente la propria umanità e, contemporaneamente, di accedere a una temporalità altra, in una condizione in cui si annullerebbe l'alienazione.

1. *Aufklärung* e materiale musicale.

Adorno osserva che «[f]ino ad oggi la musica leggera non ha preso granché parte all'evoluzione del materiale compiutasi nell'ambito della musica superiore da più di cinquant'anni.»¹. Per comprendere appieno il significato di tale giudizio, è di primaria importanza soffermarsi a indagare l'espressione "evoluzione del materiale", la quale rimane ermetica fino a che non si abbiano ben chiari il concetto di *Aufklärung* e la nozione di materiale musicale.

Il sostantivo tedesco *Aufklärung*, letteralmente 'illuminismo', esteso all'intero corso storico, definisce la progressiva razionalizzazione dell'esistenza verso cui l'umanità, a partire dall'*Homo sapiens*, tende. Nello specifico, il filosofo individua il concetto di illuminismo nella febbrile corsa al progresso che per mezzo della scienza e della tecnica ha portato l'essere umano a dominare la natura. Anche se Adorno non attribuisce all'*Aufklärung* una valenza del tutto

¹ T. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, tr. it., Einaudi, Torino 2002, p. 30.

negativa, la tensione in cui essa si declina è in ogni caso autodistruttiva perché per potersi attuare deve negare l'uomo, l'arte e la cultura. Secondo tale prospettiva, neppure la musica può sfuggire alla dialettica storica, ma, per capire in quali termini ciò avvenga, si rende ora necessario fare riferimento al materiale musicale, un concetto che, pur trovandosi al centro dell'esperienza musicale adorniana, rimarrà sempre elusivo, poco determinato e mai definito positivamente.

Il materiale musicale è un dispositivo virtuale, un codice di tipo linguistico, che, pur non coincidendo con la materialità dell'opera, la condiziona interamente poiché funge da regolatore della ricezione del senso musicale. Rappresenta il complesso di scelte tecnico-formali che si sono sedimentate lungo il corso storico e con le quali il compositore è tenuto a confrontarsi. Secondo la concezione storico-musicale di Adorno tale codice linguistico coincide con la nozione di tonalità, in seno alla quale, nell'arco di quattro secoli, vi è stato un processo di razionalizzazione della musica. Tale evoluzione è riscontrabile a partire da J. S. Bach, in particolare dal suo *Clavicembalo ben temperato*, include obbligatoriamente l'Ars Nova, i Fiamminghi, Händel e Scarlatti, giungendo, infine, al «[...] classicismo come punto d'equilibrio fra l'universale del materiale e il particolare delle composizioni.»².

² S. Zurletti, *Il concetto di materiale musicale in Th. W. Adorno*, Il Mulino, Bologna 2006, pp. 74-75.

La tonalità conferisce e contemporaneamente toglie al compositore la propria libertà perché struttura la produzione musicale alla maniera di un atto “linguistico”. L’artista, quindi, non è totalmente libero di creare e, benché possieda la libertà di decidere cosa esprimere in musica, è vincolato a effettuare tale scelta rimanendo all’interno di un repertorio di elementi prefissati dal materiale che, dettando le condizioni del senso musicale, funge da orizzonte della dicibilità. Tuttavia, all’inizio, la selezione di questi elementi fu un atto del tutto immotivato, privo di giustificazioni, arbitrario. Per il nostro, infatti, non vi fu, e non vi è, alcun criterio che stabilisca che una combinazione sia migliore o più pertinente di un’altra. Ovverosia non esiste alcun dispositivo che, all’interno del *continuum* dei suoni e della massa virtualmente infinita delle loro combinazioni, circoscriva, in maniera differenziale, quali siano gli elementi pertinenti da includere in quello che andrà a costituirsi come materiale.

A tal proposito è bene precisare che la “naturalità” dell’idioma tonale è, per Adorno, solo presunta, un’apparenza formatasi nel corso della storia. La tonalità ha saputo imporsi per quattro secoli, ma ciò che viene confuso con una presunta “naturalità” del sistema tonale è proprio la forza del consenso sociale che essa è stata capace di attirare, la sua perfetta funzionalità comunicativa. Nello specifico, egli si scaglia contro quella diffusa e generalizzata credenza, risalente a una tradizione di pensiero avviatasi con Zarlino, che reputa la tonalità un

prodotto della natura. A parere del filosofo, un fondamento naturale del sistema tonale non avrebbe consentito alla tonalità di evolversi, di trasformarsi, ma, al contrario, ne avrebbe determinato un'immobilità nel tempo. Nei secoli, il linguaggio tonale ha via via subito una sorta di processo di naturalizzazione, entrando a far parte del bagaglio di competenze individuali: se, inizialmente, gli intervalli di quarta e di quinta venivano percepiti come “consonanze imperfette” e tutti gli altri intervalli venivano vietati in quanto troppo “aspri” (troppo dissonanti), col tempo, l'orecchio si abituò alle imperfezioni delle prime consonanze finché anch'esse, come prima era accaduto per le note che si sovrapponevano all'ottava, cominciarono a essere sentite come troppo perfette perché prive di tensione; di conseguenza, per apportare degli indispensabili elementi di varietà e per conferire ai brani la giusta tensione, le terze e le rispettive seste complementari furono chiamate a sostituire quarte e quinte, consonanze ormai “svuotate”³.

A questo punto riteniamo di poter riproporre l'espressione “evoluzione del materiale” senza il rischio di non essere compresi o, peggio ancora, di venire fraintesi. Dal momento in cui il materiale viene “attualizzato” in una composizione, si evolve, si vivifica, muta e lascia che al suo interno si sedimentino nuove forme, le quali, per l'appunto, sarebbero il risultato del

³ S. Vizzardelli, *La regressione dell'ascolto*, Quodlibet, Macerata 2002, p. 111.

processo di trasformazione delle precedenti. A loro volta, queste nuove forme si “cristallizzeranno” e verranno ereditate dal compositore futuro come quella competenza che gli permette di strutturare l’opera in modo da poterla inserire nel circuito comunicativo.

Questo tipo di progressione è quanto avviene nella musica seria. La musica leggera, al contrario, non ha preso parte all’evoluzione del materiale compiutasi nella musica superiore. Fino a un certo momento della storia, tra musica colta e musica di consumo non vi era una frattura così netta poiché sia a livello stilistico sia a livello qualitativo esse erano tutto sommato equiparabili. Si pensi soltanto al fatto che un compositore del calibro di Johann Sebastian Bach teneva dei concerti al Caffè Zimmermann di Lipsia o, parimenti, che Ludwig van Beethoven scriveva per la Corte imperiale viennese. Neppure per l’Ottocento si può parlare di distacco vero e proprio; certo, in seguito alla Rivoluzione francese i due generi iniziarono a dividersi, tuttavia non diedero mai luogo a una completa rottura, la quale si verificò invece tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo, quando apparvero i primi mezzi di riproduzione di massa. Un divario acuitosi dopo che le emittenti pubbliche e private diedero luogo a un livellamento verso il basso delle scelte programmatiche.

La musica *popular*, o leggera, non si priva della possibilità di attingere alle acquisizioni che hanno avuto luogo nella musica seria, tuttavia le inserisce nel proprio linguaggio dall’esterno, senza che abbiano un qualsivoglia potere su di

esso; tali *nouveautés*, deprivate di quella che sarebbe stata la loro reale funzione e ridotte a ornamenti esteriori, al pari della musica nella quale sono inserite, cesseranno di evolversi liberamente. Adorno è fermamente convinto che, nei paesi industriali progrediti, la musica leggera sia irrimediabilmente definita dalla standardizzazione, la quale investe senza eccezioni sia l'impianto generale sia i dettagli. Per quanto riguarda l'impianto generale, la regola più importante è che i capisaldi armonici di ogni pezzo facciano emergere lo schema standard; in tal modo le più semplicistiche strutture di base, i fatti più elementari, indipendentemente da quanto di armonicamente più complesso possa essersi realizzato all'interno del brano, vengono sottolineati, mentre le complicazioni rimangono al contrario prive di conseguenze.

La relazione tra lo schema generale e il particolare ha come effetto principale di indurre nell'ascoltatore una reazione di maggior intensità nei confronti del dettaglio: nessuna enfasi viene posta sul tutto poiché esso è già dato, è già "digerito", ancor prima che la concreta esperienza musicale abbia inizio. Siccome la struttura dell'insieme non viene mai a dipendere dai dettagli, la canzone è in grado di rimandare a limitate e ben conosciute categorie di fondo della percezione. Il musicista non deve realizzare nulla di realmente nuovo: gli effetti calcolati a cui dà luogo, adeguandosi a loro volta a schemi precostituiti, sono finalizzati a insaporire la perpetua identità senza metterla in pericolo.

2. Regressione dell'ascolto.

Se, oggi, accendendo la radio, constatiamo di poter fruire della musica in modo del tutto passivo, senza sforzo o competenza alcuna, ciò non avviene perché il pregiudizio, diffusissimo, che ascoltare la musica non necessiti di una particolare dedizione e di un certo esercizio sia da considerarsi veritiero, ma avviene perché ci vengono propugnati dei brani di livello infimo, delle musiche di sostanza primitiva. Secondo Adorno, la musica, qualora sia predisposta a dettare le regole dell'ascolto, evitando lo sforzo e la concentrazione che una qualsiasi composizione musicale dovrebbe richiedere, concorre a privare l'ascoltatore, l'uomo, della sua spontaneità e della sua libertà intellettuale perché sostituisce tali affetti con meri automatismi ed elementari riflessi condizionati.

Si consideri ora il bagno sonoro, ad alto volume e con prevalenza di frequenze gravi, a cui siamo immancabilmente sottoposti ogniqualvolta entriamo in un bar o in un negozio, o, parimenti, la sensazione alienante provocata da quella musica creata *ad hoc* per un effetto "desilenziente"⁴. Tutti questi sfondi fonici, oltre a impedirci di pensare o comunque di rivolgere la nostra attenzione all'interno di noi stessi, ci abitano sempre più a una condizione di permanente distrazione, a una percezione sensoriale uditiva

⁴ "Desilenziente" è il termine che si usa per definire la musica di fondo presente nella quasi totalità dei luoghi pubblici. La musica desilenziente, o la musica-muzak, nacque per coprire i rumori inquietanti che, nei primi anni Venti, all'alba dell'era dei grattacieli, i primi ascensori producevano; oggi contrasta l'inquietante minaccia del silenzio, impedendo che la nostra mente debba confrontarsi con i pensieri che, in una situazione di quiete, la animerebbero.

passiva.

Adorno medita sulla rilevanza che l'attività dell'ascolto riveste nello sviluppo dell'individuo *tout court*. Egli afferma che «[l']attività dell'orecchio, la sua attenzione, è probabilmente venuta crescendo tardi, unitamente alla forza dell'io: e nel pieno delle generali tendenze regressive le qualità più tarde dell'io sono quelle che si tornano a perdere più rapidamente.»⁵. A questo proposito Roman Vlad ci fa notare come il filosofo intenda la regressione non al pari di una ricaduta del singolo in una fase precedente del suo proprio sviluppo o di un arretramento collettivo del livello complessivo, ma, piuttosto, come un arresto intellettuale e spirituale dell'individuo, al quale viene in tal modo preclusa la possibilità di «[...] accedere ai livelli ai quali la musica investe le facoltà emotive e spirituali più alte e più profonde dell'essere umano [...]»⁶.

L'antitesi di questo stato, per così dire, alienato, è, per Tomatis come per Adorno, quella comprensione che deriva da un ascolto attivo, da un'attività cerebrale che si estrinseca in un pensiero in atto; un pensiero che si sforza di essere coerente, fecondo e produttivo nei confronti della cosa al punto da ottenere la scomparsa del soggetto nell'oggetto della contemplazione: «[c]'è un passaggio all'azione, che altro non è se non una partecipazione del soggetto, fino

⁵ T. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, tr. it., Einaudi, Torino 2002, p. 62.

⁶ S. Vizzardelli, *La regressione dell'ascolto*, Quodlibet, Macerata 2002, p. 116.

al punto di offrire il proprio orecchio, il proprio corpo e il proprio sistema nervoso al messaggio musicale o verbale che desidera assimilare.»⁷. Quando Tomatis si appresta a definire l'ascolto, dichiara immediatamente che esso è «[...] una facoltà di altissimo livello, tale da inscrivere sullo stesso piano della coscienza [...]»⁸. Lo studioso, per cogliere meglio tale concetto, ci suggerisce di tenere presente la differenza fra sentire e ascoltare. Sentire significa lasciarsi invadere passivamente dal suono: il discorso dell'altro o il brano musicale ci raggiungono, ma da parte nostra non vi è né un sincero interesse né una reale partecipazione. Tutt'altro atteggiamento subentra invece nel momento in cui ci si vuole rendere conto di quanto viene enunciato, l'ascolto richiede infatti che vi sia un intervento della volontà: l'orecchio, così come il corpo, si “tendono”, il sistema nervoso, la cui attività è facilmente ravvisabile in una mobilitazione corporea e di pensiero, viene sollecitato e, nel suo complesso, entra in una dinamica particolarmente attiva.

Secondo lo studioso, l'atto volontario dell'ascoltare lascia rapidamente spazio all'atto automatico dell'udire non appena un ostacolo psicologico “dissolve” questa stupefacente, ma estremamente fragile, struttura funzionale. Al contrario, se la minima inezia patologica o psicologica può alterare il modo di ascoltare, soltanto uno sforzo diretto e consapevole consente di

⁷ A. Tomatis, *L'orecchio e la voce*, tr. it., Baldini&Castoldi, Milano 2000, p. 113.

⁸ Ivi, p. 112.

riappropriarsene. Anche l'ambiente circostante è di cruciale importanza per lo sviluppo della facoltà uditiva umana. Il campo uditivo, infatti, può facilmente restringersi a causa di una prolungata esposizione ai rumori tipici della modernità. È noto che l'orecchio si trova in una zona critica a partire dai 100 dB, che corrispondono, più o meno, ai treni, ad alcuni camion, ai trattori e alle moto a scappamento libero; ma oltre i 100 dB l'orecchio soffre ed entra in pericolo: per esempio, le officine delle caldaie e di chiodatura superano regolarmente i 100 dB e gli aerei a elica raggiungono i 120/130 dB, le discoteche, dal canto loro, presentano intensità equivalenti e talvolta superiori. Se si fa riferimento agli impianti sonori che oggi è lecito allestire, il rischio aumenta considerevolmente; al semplice scopo di rendere evidente a quale e a quanto stress è sottoposto il nostro orecchio durante un concerto dal vivo, proponiamo, di seguito, alcune cifre: «[...]

- nel 1957 i Beatles utilizzavano tre amplificatori da 30 W;

- nel 1969 un'orchestra psichedelica si esprimeva con 300 W;

- nel 1970 i Pink Floyd inaugurano i 1000 W;

da allora in poi l'aumento diventa delirante. Raggiunge i 120.000 W con Bob Dylan, e attualmente si parla di utilizzare 2.400.000 W!»⁹.

⁹ A. Tomatis, *Ascoltare l'universo. Dal Big Bang a Mozart*, tr. it., Baldini&Castoldi, Milano 1998, p. 153.

Alfred Tomatis è riuscito a dimostrare sperimentalmente che cosa accade a una persona quando il suo orecchio si chiude a determinate frequenze. Il medico francese ha potuto, grazie ai progressi dell'elettronica, valutare le modificazioni della psiche nel momento in cui il campo uditivo si restringe, osservando che, non appena la mancanza di acuti diventa manifesta, il semplice parlare richiede uno sforzo non indifferente: si assiste infatti a una modificazione della voce che, a causa di un appoggio anormale della laringe, diventa grave e assume un timbro sordo e gutturale. L'apparato tracheo-laringeo, sottoposto alle pressioni esercitate da questa disfunzione, inizia a infiammarsi, le corde vocali si congestionano e la respirazione è affrettata, a tratti addirittura bloccata. Spesso, oltre alla sensazione di blocco respiratorio, il ritmo cardiaco rallenta e la tensione cade. A coronare il tutto, vi è una cronica mancanza di entusiasmo. Per realizzare una controprova dell'esperimento, è sufficiente amplificare le armoniche elevate, rafforzando gli acuti a scapito dei suoni gravi e: «[...] immediatamente l'espressione si illumina. Il viso si schiarisce di nuovo. Torna il sorriso. La respirazione diventa ampia, libera. La parola scorre agevolmente. Il polso accelera. Tutto, nel comportamento, esprime di nuovo la gioia di vivere.»¹⁰.

¹⁰ Ivi, p. 159.

3. Άσκησης in musica.

Secondo Tomatis, qualsiasi soggetto dovrebbe poter disporre, qualora non vi siano patologie specifiche, di una curva uditiva ideale che gli permetta di passare con facilità dall'azione involontaria del mero sentire all'atto consapevole di ascoltare. Si è detto che è sufficiente qualche incidente di percorso o, semplicemente, un ambiente circostante inadeguato perché questa tarda facoltà umana non raggiunga un livello ottimale. Oltre che effettuando il test audiometrico approntato dallo studioso, è possibile avvedersi che nell'evoluzione acustica vi sono state delle interferenze e che, dunque, alla personalità del soggetto non è stato permesso di schiudersi compiutamente se l'individuo in questione presenta una balbuzie, una dislessia, un leggero autismo, una mancata lateralizzazione o un atteggiamento simile a quello precedentemente descritto (laddove ci siamo preoccupati di esporre gli effetti della sordità o della mancanza di ricettività nei confronti dei suoni acuti). Nel corso della propria carriera, Tomatis ha avuto la possibilità di studiare da vicino questo tipo di problematiche e ciò gli ha consentito di verificare l'ipotesi che tali disturbi si manifestassero perché il soggetto aveva vissuto in maniera traumatica quelle fasi che costituiscono il percorso uditivo che ogni uomo dovrebbe compiere a partire da quando ha inizio il suo "soggiorno terrestre", ovvero da quando si trova ospite nell'utero materno.

A partire da questa considerazione, egli spese tutte le proprie energie nel

tentativo di ricreare artificialmente un percorso sonico seguendo il quale nel soggetto potesse sorgere spontaneamente il desiderio di ascoltare. Il metodo proposto dallo studioso consiste nel far rivivere al paziente, mediante un condizionamento, la progressione sonora ideale da cui per qualche motivo si è troppo allontanato. Anche se più volte Tomatis ha designato questo tipo di intervento con la parola “trattamento”, precisa che lo fa soltanto per ragioni di comodità e che, in realtà, il termine “pedagogia” gli sembra molto più adatto; in effetti, ne *L’orecchio e la vita*, egli scrive che si tratta proprio di aiutare un essere prigioniero di una certa forma di immaturità: «Io non curo i bambini che vengono portati da me bensì li risveglio. Per le stesse ragioni, non parlerei di “rieducazione”. Risvegliare delle potenzialità che non si sono ancora espresse non è “rieducare”, ma semplicemente “educare”; e questo proprio nella misura in cui è possibile considerare l’esistenza come un’educazione permanente.»¹¹.

Lo scienziato ha dimostrato sperimentalmente che ogni individuo dispone di una diversa capacità di ascoltare sulla quale è possibile intervenire poiché, essendo l’orecchio un organo selettivo, attraverso determinate stimolazioni soniche, il diaframma uditivo può essere indotto ad aprirsi. La musica che egli ritiene maggiormente indicata a tale scopo è quella di Mozart, la quale, ricca di frequenze elevate e mai monotona, filtrata attraverso un particolare strumento a oggi conosciuto con il nome di Orecchio Elettronico, preparerebbe «[...]

¹¹ A. Tomatis, *L’orecchio e la vita*, tr. it., Baldini&Castoldi, Milano 1999, p. 222.

all'integrazione di tutti i sistemi sonori quali che siano, e da qualsiasi luogo provengano.»¹².

Imparare ad ascoltare è un'acquisizione che, al pari dell'apprendimento linguistico, richiede tempo e costanza, soprattutto nel caso in cui durante l'infanzia non vi sia stata un'adeguata sollecitazione acustica. Per quanto riguarda la capacità di ascoltare la musica più complessa, potremmo affermare che se, in chi ascolta, il codice tonale non è stato interamente assimilato, le composizioni che per suo mezzo sono venute alla luce non riusciranno a comunicare alcunché. Per apprezzare la musica "classica" è infatti necessario che le norme, le convenzioni, le strutture del linguaggio tonale occidentale si siano sedimentate nella memoria fino a diventare familiari. Se i compositori dialogano con il materiale musicale, si confrontano e si scontrano con esso, se, letteralmente, lo "parlano" come una lingua madre; al contrario, i fruitori, subendolo passivamente, impiegano più tempo per assimilarlo e interiorizzarlo. Da quando il pubblico ha smesso di prendere parte all'evoluzione del materiale, si è allontanato non solo dalla produzione seria a esso contemporanea, ma anche dalla produzione seria precedente.

Per entrambi i pensatori vi è un approccio alla musica da cui non si può prescindere, un approccio che è a nostro avviso riconducibile al concetto di ἄσκησις con il quale, nel mondo classico, si indicava ogni tipo di esercizio, di

¹² A. Tomatis, *Perché Mozart?*, tr. it., Ibis, Como-Pavia 1996, p. 68.

educazione a una tecnica. L'attività dell'ascoltatore è ascetica perché è «[...] un'attività silenziosa, immaginativa, insomma auditiva, propria di ciò che Kierkegaard chiamava l'orecchio speculativo.»¹³. Adorno individua nell'"ascolto responsabile", o "strutturale", il tipo di ascolto ideale e lo intende come un esercizio di concentrazione, una sorta di "meditazione": il soggetto deve essere costantemente "presente" all'evolversi del pezzo poiché l'opera d'arte musicale non esiste in alcun luogo, ma la sua forma si determina in quanto tale soltanto attraverso il tempo. Secondo il filosofo, l'esperienza musicale si differenzia da qualsiasi altra esperienza proprio per la temporalità alternativa che la contraddistingue: richiamandosi a Bergson, il nostro dà a questo tempo non diacronico il nome di «temps durée» e lo definisce come il tempo peculiare della musica; esso è un tempo psicologico che, contrapponendosi al tempo fisico della nostra quotidianità, è in grado, virtualmente, di annullarlo.

Adorno afferma che il fruitore tragga appagamento dalle opere d'arte semplicemente per il fatto che egli le avverte come qualcosa di Altro nei confronti dell'esistenza empirica e non per le immediate qualità sensoriali che assapora e consuma. Tuttavia, per avvertire l'arte come "qualcosa di Altro" è necessario uno sforzo individuale, un esercizio di pensiero teso a cogliere in che modo le singole parti vadano a costituire un tutto significativo. Se Tomatis

¹³ T. W. Adorno, *Il fido maestro sostituto*, tr. it., Einaudi, Torino 1982, p. 45.

afferma che una partitura musicale, per essere compresa, deve essere iscritta in una temporalità simultanea, allo stesso modo, Adorno, quando parla di “ascolto responsabile”, fa riferimento alla necessità che, nella coscienza, sia contemporaneamente presente ciò che è stato, ciò che è e l’aspettativa di ciò che ancora deve venire, un’operazione che sarebbe possibile grazie a quella sorta di competenza classificatoria acquisita dopo quattro secoli di linguaggio tonale.

Come l’istante di Tomatis “si iscrive in un processo di divenire” così, per Adorno, «[c]ompito di un retto ascolto [...] è di collegare, di ricordare, di attualizzare un dato non-attuale.»¹⁴. Nello specifico, secondo il francofortese, l’ideale della musica è la sospensione del tempo, dal nostro definita con il vocabolo tedesco *Einstand*, o con quello greco di *Καίρως*, e coincide con «[...] l’istante in cui il tempo si coagula intorno alla categoria di “totalità”¹⁵ e vi si fa virtualmente sospendere [...]»¹⁶. La sensazione di totalità, il sentimento di completamento a cui Adorno fa riferimento sono cosa effimera, limitata a quel preciso istante, e implicano che l’ascoltatore “sia-nel-tempo”, in un peculiare stato di concentrazione e, insieme, di abbandono. Colui che ascolta deve essere “concentrato” perché deve porsi in una condizione che gli consenta di anticipare

¹⁴ Ivi, p. 57.

¹⁵ Una totalità che, in questo caso, è però parziale e corrisponde a un’articolazione minore dell’opera.

¹⁶ S. Zurletti, *Il concetto di materiale musicale in Th. W. Adorno*, Il Mulino, Bologna 2006, p. 90.

la struttura globale del pezzo al fine di poter collocare correttamente ogni dettaglio entro la sua architettura formale; “rilassato” perché non vi devono essere altri pensieri o preoccupazioni che occupino la sua mente, dal momento che il tipo di ascolto auspicato ha senso soltanto se viene applicato a una musica complessa, e non a una musica che permetta di integrare con facilità ciò che si è, per distrazione, trascurato. Secondo i due autori, tuttavia, non è dato di sperimentare tale brivido senza una preparazione specifica, una preparazione che coinvolge sia il corpo, che deve essere educato all’ascolto, sia la mente, non essendo l’esperienza estetica intuitiva, ma, per così dire, “interpretativa”, nel senso che viene conseguita attraverso un’attività della coscienza basata sulla riflessione.

Sia Adorno sia Tomatis, a un certo punto, dopo essersi lungamente occupati delle problematiche e delle implicazioni relative all’ascolto, si dedicano allo studio, e alla realizzazione, di un metodo pratico con il quale far acquisire, o riacquisire, all’individuo questa fondamentale facoltà umana. A noi piace considerare il metodo audio-psico-fonologico conosciuto come “Metodo Tomatis”, che è in grado di apportare effetti benefici su ambiti quali la vita neurovegetativa (appetito, sonno), la motricità, la gestualità, la creatività, la vigilanza (attenzione e concentrazione), la memoria e il comportamento¹⁷, come

¹⁷ A. Tomatis, *Ascoltare l’universo. Dal Big Bang a Mozart*, tr. it., Baldini&Castoldi, Milano 1998, p. 171.

una propedeutica all'ascolto strutturale tratteggiato, per la prima volta in modo chiaro e didattico, ne *Il fido maestro sostituto*. Nel *getreue Korrepetitor* infatti, Adorno, con l'obiettivo di avvicinare il pubblico alla musica seria, si impegna nel tentativo sostanzialmente pedagogico di svelare i principi strutturali delle opere in esame.

A nostro parere, nelle condizioni attuali, prima di pretendere che gli ascoltatori divengano capaci di un ascolto responsabile, o strutturale, come auspicerebbe Adorno, bisognerebbe verificare che il loro orecchio "accetti" di ascoltare, valutandone la curva uditiva: ribadiamo che è sufficiente un ambiente sonoro sfavorevole o emotivamente inadatto perché accada che la muscolatura dell'orecchio medio non riesca più ad assicurare l'apertura che permette ai suoni di accedere all'orecchio interno e, quindi, al cervello. Abbiamo oramai maturato la convinzione che un ascolto strutturale, o responsabile, non sia ottenibile soltanto perché lo si desidera, neppure se questo desiderio è accompagnato da uno sforzo individuale, soprattutto se non si è avuto modo di sviluppare una buona curva uditiva. Tuttavia, crediamo che non sia vano se tale sforzo, tale ἄσκησις, viene preceduto, o accompagnato, dal percorso sonoro predisposto da Alfred Tomatis.