

L'avventura di un ritornello

di GIUSEPPE MOLICA

Abstract

The revolution that affected the Western thought during the 20th century also involved music, the way it is made and listened to. If music can be called by definition «art of sounds», on one hand, being thus part of those activities which are purely human, on the other hand one should think that, likely and maybe more manifestly than other arts, music can express itself as a mean to take the human being out from him/herself. This can result evidently in the abundance of sacred and ritualistic music that we can find in our world and history. We propose hereby an interpretation of the musical phenomenon through which such a twofold guise (and function?) can be analysed, using the pattern traced by G. Deleuze and F. Guattari, mostly in *A Thousand Plateaus*. To this end, we will start from what seems to be the material on (with) which music acts: the sound and the effect that a repeated sound produces, namely, the refrain.

Il ritornello

L'orecchio umano è continuamente sottoposto all'ascolto di un'immane presenza di suoni, e il suono singolo si presenta come la forma elementare: perciò la nostra indagine comincia con l'analisi del suono.

Il suono è in primo luogo pensato come un effetto esterno alla percezione umana; indicatore (alla pari dei dati provenienti dagli altri organi percettivi umani) dell'oggetto che tale suono ha prodotto.

Quando più suoni vengono percepiti insieme e non forniscono la possibilità di un riconoscimento, questi sono chiamati rumore¹.

¹ Si tenta di dare così una definizione ontologica e non di gusto dei concetti di suono e rumore; R. Murray Schafer scrive «in termini generali, la più soddisfacente definizione di rumore è ancora oggi quella di 'suono non desiderato'. Secondo questa definizione, rumore è un termine soggettivo [...] questo lascia aperta la possibilità che in una data società possa esserci più accordo che disaccordo su quali siano i suoni che possono rappresentare delle interruzioni indesiderate. La determinazione, in una data società, di quali siano i suoni non desiderati, può quindi stabilirsi in funzione di un certo consenso» (Murray Schafer 1977: 35). In questa definizione troviamo il doppio senso del rumore, che viene determinato da un accordo della società, ma che rimane nel suo intimo di definizione soggettiva. Troviamo tale soggettività proprio nell'attenzione posta al fine di far risalire un suono specifico dal fondo indifferenziato del rumore.

La possibilità di riconoscere chi o cosa ha provocato un certo suono dipende così dall'estrinsecarsi della differenza fra il suono che si sta percependo e il suo sfondo indifferenziato («il lampo per esempio si distingue dal cielo nero, ma deve portarlo con sé, come se si distinguesse da ciò che non si distingue» (Deleuze 1997: 43).

Tale estrinsecazione, che porta con sé il riconoscimento, permetterà all'ascoltatore di trovare l'oggetto agente che ha prodotto questa differenza, ponendo l'attenzione sulla ripetizione di un suono all'interno dell'amorfo rumore. Una volta ri-sentito quello specifico suono, il soggetto percipiente saprà indicarne con relativa precisione l'origine:

e viene da chiedersi se non consista in questo il per-sé della ripetizione, intesa come una soggettività originaria che deve entrare necessariamente nella sua costituzione; se il paradosso della ripetizione non stia nel non poter parlare di ripetizione se non attraverso la differenza o il mutamento che essa introduce nello spirito che la contempla. (Deleuze 1997: 95)

Chiamiamo così 'ritornello' ogni suono che, attraverso la ripetizione, permette l'associazione ad un oggetto-esecutore (di qualunque natura esso sia; definiamo 'ritornello' tanto il suono di una moneta che cade per terra quanto la voce di un amico di lunga data).

La nostra analisi procede sull'ascoltatore, che adesso possiamo definire come soggetto percipiente, circondato da oggetti-esecutori: ogni cosa ha un suono che l'orecchio può ricevere. Un soggetto la cui attività è quella di distinguere e differenziare i suoni, facendoli emergere dal rumore; rumore sempre presente che determina la genesi passiva di tale attività e conoscenza.

«Avviene a questo punto una strana invenzione: è come se il soggetto sdoppiato si trovasse a essere, in una delle sue forme, causa degli enunciati di cui esso stesso fa parte nell'altra sua forma» (Deleuze & Guattari 2014: 182). L'ascoltatore è sdoppiato nelle sue funzioni: se da una parte è lui, con il suo spirito, a riconoscere attivamente chi suona, dall'altra i suoni-oggetti sembrano poter apparire casualmente dal rumore (caos indifferenziato) su un piano formato da orecchie umane².

Così è su questo piano specifico (umano) che i suoni dovranno e potranno accordarsi, ed è qui che possiamo definire la musica come 'scienza dell'organizzazione dei suoni', arte puramente umana poiché derivata dalla (ri)conoscenza del suono-oggetto. Sembra di ritrovare qui la rigosità logica del linguaggio.

² Scriviamo 'orecchie umane' in quanto, avendo definito il 'ritornello' come un riconoscimento, esso «rivendica quindi un principio soggettivo della collaborazione delle facoltà per 'tutti', cioè un senso comune» (Deleuze 1997: 174). Riteniamo di poter definire tale senso comune come 'maggioranza' e insieme a Deleuze e Guattari «non intendiamo una quantità relativa più grande, ma la determinazione di uno stato o di un campione in rapporto al quale le quantità più grandi come le più piccole saranno dette minoritarie» (Deleuze & Guattari 2014: 349).

L'ascoltatore potrà riconoscere la musica così come definita dall'accordo sociale, culturale, storico in cui vive immerso, e in cui la definizione diviene così compito degli specialisti del settore, come affermato da P. Boulez:

quando siamo coinvolti in una tecnica e nel suo linguaggio, ci comportiamo da specialisti, possiamo diventare incapaci di cogliere schemi più generali o, se vi riusciamo, lo facciamo in termini molto specifici. Un musicista che cerchi di fornire una spiegazione la darà in termini musicali ed essa risulterà incomprensibile all'interlocutore che non sia familiarizzato con tale linguaggio. Tutti i linguaggi tecnici possono produrre questo scarto, questa incomprensione, ne facciamo ogni giorno l'esperienza. (Boulez 1990: 10)

E così, in seguito a questo rendez-vous in cui l'ascoltatore riconosce la musica nello spazio a lui indicato, esso potrà, guidato dal proprio presupposto gusto personale, scegliere cosa ascoltare.

Fra tutti gli autori contemporanei, John Cage potrebbe essere indicato come colui che ha spinto al proprio limite la concezione di 'fare musica', a partire dal... *silenzio*.

Su di un piano generale, Cage crede fermamente nell'indipendenza di ogni suono, arrivando a teorizzare e definire la musica proprio come l'organizzazione del suono³. Tale definizione, se da un lato porta con sé una certa idea di autonomia, dall'altro necessita di una regola che possa appunto portare i suoni ad organizzarsi al fine di poter essere espressi come 'musica', regola che presuppone un'esistenza già individuante di ciascun suono, che aspetta solo di essere espresso e riconosciuto per poter rientrare nella grande armonia del Caso (si leggano in tal senso le dichiarazioni di Cage sull'importanza delle religioni orientali nella composizione)⁴. D'altra parte, Cage crede fermamente nell'esistenza di uno iato fra il compositore e l'ascoltatore («ho capito che c'è solitamente una differenza essenziale fra il creare un pezzo musicale [making a piece of music] e sentirlo», Cage 1973: 12), per cui quest'ultimo non possiede per definizione la capacità di 'fare musica', ma a cui rimane, per costituzione, la facoltà di 'essere suono'.

È nella famosa composizione *4'33"* (1952) che questa teoria sembra realizzarsi al meglio: l'esecutore, sul palco, ha la sola istruzione di tacere (*tacet*) per tutta la durata del brano per i tre movimenti; la sua funzione è quindi quella di distinguere i tempi dell'esecuzione, indicare le pause fra i movimenti, fornire al pubblico la possibilità di suonare. Chi suona, in effetti, durante l'esecuzione di questo brano? Tutto lo spazio del suono è delegato a ciò che accade intorno al silenzio del musicista, dunque a ciò che il Caso porta a produrre

³ Troviamo questa definizione in apertura ad uno dei suoi scritti più noti, *Silence*: «se questa parola 'musica' è sacra e riservata agli strumenti del diciottesimo e diciannovesimo secolo, possiamo sostituirla con un termine più significativo: organizzazione di suoni» (Cage 1973: 3).

⁴ «Il sentiero verso la conoscenza di sé è stato mappato dalla nostra psichiatria, dalla filosofia orientale, mitologia, pensiero occulto, antroposofia, e astrologia» (Cage 1981: 190).

suono: ogni esecuzione di questo brano sarà pertanto costituzionalmente differente dalla precedente, rendendone impossibile la riproduzione.

Assistiamo con questa *performance* all'espressione più chiara (allo stesso tempo resa paradossale) della concezione di Cage relativa al compositore – e all'esecutore come diretta conseguenza. Cage porta sul palco l'impotenza, o il limite, a cui può arrivare l'immagine del suono' come qualcosa di assolutamente libero: per quanto egli voglia permettere al mondo di entrare nell'esecuzione della musica, questa operazione ha la necessità di uno spazio ben definito, di un'indicazione temporale (il titolo del brano è paradigmatico), di un personaggio, al di là del pubblico e del mondo, a cui aprirà le porte così come 'apre il pianoforte'. Se è in effetti lo stesso Cage ad ammettere che «bisogna liberare l'ego dai suoi gusti e dalla sua memoria, dalla preoccupazione per il profitto e il potere, silenziare l'ego così che il resto del mondo abbia una chance per entrare nella stessa esperienza dell'ego, che sia esterna o interna» (Cage 1981), in fondo il suo Silenzio finisce per essere il silenzio del solo esecutore. Un silenzio che diventa un invito a parlare, un'irriproducibile opera i cui autori sono ignari di esserlo, e che non darà loro alcuna esperienza musicale se non quella contingente, nello spazio (e nel tempo) preposti per ogni singolare ed unica esecuzione del brano.

Ma “diamo a Cage quel che è di Cage”: se da un lato la sua opera sembra conservare i tratti di una mera organizzazione gerarchica dei “suoni” che si distribuiscono su un campo aperto dall'artista (suoni che vengono distribuiti in uno spazio già precostituito, seguendo una distribuzione che mantiene i caratteri della 'rappresentazione' del suono⁵), dall'altro, presentando un'opera irriproducibile, «abbandona il campo della rappresentazione per divenire 'esperienza'» (Deleuze 1997: 12). Inoltre, in questo caso bisogna considerare “l'autore” *oltre* l'autore poiché, dalla posizione in cui si trova («un compositore conosce il proprio lavoro come un taglialegna [woodsman] conosce il sentiero che ha tracciato e rintracciato, mentre un ascoltatore si confronta con lo stesso lavoro come qualcuno nel bosco di fronte ad un albero che non ha mai visto prima», Cage 1973: 12), il compositore non può accedere a quella dimensione di 'empiria trascendentale' in cui trascina l'ascoltatore. In effetti, un simile musicista sembra non poter abbracciare alcuna esperienza al di là della propria produzione⁶, che si presenta come un uso dei suoni nella loro oggettività, uso regolato da presupposte regole di armonia, arrivando appunto alla regola-zero, in cui ogni suono è libero di essere ciò che è.

⁵ In *Differenza e Ripetizione*, l'intero capitolo 1, “La Differenza in sé”, è dedicato alla critica alla rappresentazione, mostrando come questa sia possibile attraverso una distribuzione gerarchizzata di elementi presupposti 'identici'; tale critica ci sembra applicabile all'opera di Cage, che apre allo spazio della rappresentazione musicale la possibilità di distribuire suoni già identificati. Il capitolo termina con una riflessione sull'estetica e sull'opera d'arte; e ci troviamo d'accordo con Deleuze nel dichiarare che «è strano che si sia potuto fondere l'estetica (come scienza del sensibile) su ciò che può essere rappresentato nel sensibile» (Deleuze 1997: 79).

⁶ L'opera-limite di Cage mostra proprio questo, nel silenzio del musicista.

Di fatto, ciò che può raccontare 4'3" è che, al di là della mera apparenza, chi sta suonando è proprio chi dovrebbe ascoltare, compreso chi non ha intenzione, voglia o possibilità di farlo: i suoni in gioco infatti possono anche provenire dall'esterno del luogo di esecuzione (come dei tuoni o il vento), dalle macchine presenti (come le luci del teatro) o anche dagli animali (come il ronzio di una mosca). Ed è proprio questa l'esperienza che quest'opera permette: chi ascolta non *si sa*, né come ascoltatore (l'opera si presenta come un silenzio), né come esecutore. È proprio da questo cortocircuito, mostrato egregiamente da Cage (tanto da non averne neanche intenzione), che scaturisce la «differenza nell'atto di 'differire'», e che può emergere, in forma nuova, la domanda posta all'inizio di questo scritto: non più 'Chi suona e chi ascolta?', ma 'Come si suona e come si ascolta?'

'Come fare?', quindi?

La domanda, posta in tal modo, permette di accantonare le contraddizioni e i paradossi portati dall'analisi presentata, e, una volta superata l'individuazione aprioristica e funzionale dell'Artista/Musicista e dell'Ascoltatore (intrappolato nel meccanismo tautologico del riconoscente/riconosciuto), consentirà di trattare la Musica come oggetto di studio.

Tutto ciò richiede un necessario spostamento dal racconto antropocentrico sull'arte e sulla musica: in fondo «come dice Messiaen, la musica non è un privilegio dell'uomo [...] il solo privilegio dell'uomo concerne i mezzi di surcodificazione, di costruzione di sistemi puntuali» (Deleuze & Guattari 2014: 367). È proprio al fine di conoscere questo privilegio che raccogliamo l'invito di Steve Reich⁷, l'invito all'«impersonale», e a chiederci 'Come si fa la musica?' trasferendo «l'attenzione dal lui, dal lei, dal tu e dall'io verso l'esterno: sull'esso» (Reich 1968).

Di fatto, dicevamo, ci era appena stato mostrato che anche chi non possiede intenzioni musicali può essere considerato comunque un soggetto di produzione sonora: il canto degli uccelli, che sembra aver accompagnato la creazione musicale dell'essere umano fin quasi dalle sue origini (cfr. Grauer 2015) può essere presentato come l'esempio più immediato di come la musica non sia fatta, ma 'si faccia', contemporaneamente per chi produce suono, per chi ascolta, per creare un territorio, per fare dell'esecutore stesso un territorio.

Steve Reich ci invita a trattare la musica come un processo graduale, in cui «l'esecuzione e l'ascolto [...] somigliano a: spingere un'altalena, lasciarla andare, e osservarla mentre ritorna gradualmente all'immobilità» (Reich 1968). La sua opera *Pendulum* (1968) è ispirata e tesa proprio a mostrare come ciò possa accadere: la sua realizzazione avviene infatti lasciando oscillare dei microfoni sospesi su degli amplificatori, creando così un feedback

⁷ Reich è un autore-chiave per capire e ascoltare la proposta filosofico-musicale di Deleuze e Guattari, in quanto tutta la sua opera richiama ad un incessante lavoro, sobrio o 'minimalista', di ripetizione e conseguente deterritorializzazione di un ritornello; intendendo quest'ultimo appunto come il contenuto propriamente musicale. Invitiamo all'ascolto di opere quali *It's Gonna Rain* e *Come Out* in cui l'autore utilizza il campionamento di poche parole (quelle dei titoli e brevi discorsi, appunto) e la loro ossessiva ripetizione, facendone perdere i riferimenti linguistici e creando un nuovo senso: un senso 'balbettante', un senso musicale.

di fase per ogni passaggio. È questo il suono materiale, o materiale sonoro, con cui l'opera si realizza, mentre l'oscillazione costante e fuori fase dei microfoni sospesi è il processo che ne permette la ripetizione, trasformando questo suono in 'ritornello'.

I processi musicali possono metterci in contatto diretto con l'impersonale e darci nello stesso tempo una specie di controllo totale (spesso non si pensa che l'impersonale possa accompagnarsi al controllo totale) [...] voglio dire che [...] consente un controllo completo dei risultati, ma nello stesso tempo porta anche ad accettare tutto ciò che ne risulta senza apportarvi modifiche. (Reich 1968)

Troviamo qui una rigorosa teoria musicale della differenza, che 'assolve i simulacri', non trattando più la 'fine della melodia come il suo fine'⁸. Un'opera come *Pendulum* permette infatti di rispondere musicalmente alla domanda 'Come si fa la musica?', e la sua esecuzione invita a trarsi dall'impaccio incontrato nel dualismo artista-ascoltatore: entrambe le figure hanno accesso al piano empirico dell'esperienza musicale, senza che le intenzioni siano spiegate: queste infatti si raccontano, si mostrano, si suonano⁹.

La musica ascoltata in quest'opera finisce per essere, letteralmente, l'avventura del 'ritornello' o, per meglio dire, una narrazione musicale di ciò che accade materialmente al suono (creato e sentito) che, in questo caso, è creato proprio dal continuo movimento effettuato dai microfoni per ritornare alla loro posizione originaria e che porterà il suono a prolungarsi indefinitamente fino al termine del brano: il silenzio.

Questa avventura mostra appunto come il 'ritornello', o materiale sonoro, viene strapato con forza (quella che una volta veniva chiamata forza di gravità) dallo spazio che riesce ad occupare nell'istante stesso in cui viene espresso: «probabilmente, in ogni caso, si devono mettere in gioco a un tempo fattori di territorialità, di deterritorializzazione, ma anche di riterritorializzazione» (Deleuze & Guattari 2014: 361).

It's gonna rain. Pioverà. Ma pioverà soltanto quando ci sarà una superficie bagnata.

Prima di procedere, proponiamo qui una lettura, sviluppata in risonanza con il nostro riferimento teorico (che abbiamo già dichiarato essere appunto il capitolo "1837. Sul ritornello" in *Mille Piani*). Pensiamo che tale lettura e riproposizione del testo, possano permettere di chiarire meglio cosa intendiamo quando parliamo di un suono che deterritorializza, una voce che porta il corpo fuori dai propri limiti o, per usare le parole di Deleuze

⁸ Rinveniamo così uno spazio di sperimentazione in cui la 'ripetizione' non è più arbitrariamente decisa a priori in uno spazio appositamente adibito (una sperimentazione che non «costituisce degli ambiti relativamente isolati, nei quali definiamo un fenomeno in funzione di un piccolo numero di fattori selezionati», Deleuze 1997: 9-10), quanto la creazione effettiva del processo e dello spazio che riempirà, creazione del 'mostro' al limite, fra il caos indifferenziato del rumore e l'assordante e asettico cosmo di suoni isolati.

⁹ «Quel che mi interessa è una musica in cui il processo della composizione e i suoni sono una e la stessa cosa», dichiara esplicitamente il compositore nel 1968 [...] la musica si pone qui come un performativo che fa quel che dice, e di cui l'effetto è udibile nella sua medesima enunciazione» (Heuzé 2015: 182).

e Guattari, come un corpo vivo sia, necessariamente e immanentemente, un Corpo Senza Organi (C.S.O.).

In effetti, quando si parla di C.S.O. ciò che si vuole intendere altro non è che un corpo fisico in movimento (o, per meglio dire, in 'divenire'¹⁰); nel nostro caso, un movimento sonoro, appunto, che permette all'esecutore di essere al di là della propria pelle.

Utilizzeremo così la figura dell'«uccello che canta», figura che ha attraversato la storia musicale e culturale dell'essere umano. La useremo innanzitutto a supporto della nostra tesi, e allo stesso tempo con il ruolo di indicatore musicale: la musica prodotta non è musica umana, ma sarà l'orecchio umano a riconoscerla e codificarla come tale.

Ad un primo ascolto, il canto che riusciamo a distinguere, che risalta sullo sfondo del rumore, appare come ciò che permette l'individuazione del 'cantante': sento il cinguettio e mi giro a cercare fra le fronde di un albero o sui tralicci di una città quale uccello abbia prodotto quel suono («a volte, il caos è un immenso buco nero, e si cerca di fissarvi un punto fragile come centro» [Deleuze e Guattari 2014: 379]). Ma sembra che anche l'autore voglia essere individuato: fra tanti autori, suoni e rumori, chiede di essere riconosciuto. Così, il canto d'amore di un uccello è il canto di chi vuole essere scelto (un uccello in gabbia è altrettanto indicativo di questo movimento: impara e canta lo stesso ritornello, il ritornello con cui il padrone lo riconosce). In tal modo, ogni uccello avrà il proprio 'ritornello' per poter delimitare un territorio intorno a sé i cui confini saranno tracciati dall'udibilità del suo canto: «è territoriale, è un concatenamento territoriale» (Deleuze & Guattari 2014: 379). Al contempo, si nota l'effetto deterritorializzante che il canto può avere: l'individuazione del cantante sarà resa possibile dai limiti raggiunti dal suono da lui prodotto. È la sua voce, aria che passa dal corpo, ad allargare proprio i limiti dello stesso, a farlo presente al di là della sua pelle, fin dove l'espressività del suo suono assume un senso.

«Altre volte si organizza attorno al punto un'«andatura» (più che una forma) stabile e calma, il buco nero è diventato una dimora» (Deleuze & Guattari 2014: 379). Un suono che diventa corpo, casa in cui dimora l'espressione, un suono che ritaglia un territorio, che indica al suo centro la presenza del cantante: «il ritornello può assumere altre funzioni, amorosa, professionale o sociale, liturgica o cosmica: porta sempre con sé la terra» (Deleuze & Guattari 2014: 379-380).

Ci troviamo così a scorgere come il ritornello riesca a riconfigurare i limiti del corpo e dell'espressività e ci chiediamo dove questi saranno spinti e ridefiniti, cosa c'è al di là, cosa incontrano i ritornelli nel loro movimento territorializzante.

¹⁰ In linea con Deleuze e Guattari, quando parliamo di 'divenire' non ci riferiamo infatti ad un mero spostamento fisico di un oggetto (in questo caso l'oggetto-corpo), ma intendiamo quel movimento *del* corpo, e la possibilità di vederne in atto il suo svolgimento. Un corpo che diviene infatti altro non diviene che se stesso (ciò che cerchiamo di definire e studiare è il 'movimento' dell'individuazione), esprimendosi. L'espressione musicale (sonora) sembra essere quella che meglio fa emergere la necessità di definire in tal modo un corpo (o soggetto vivente), poiché, come mostrato, nella dimensione sonora la fine dell'esecuzione non corrisponde alla sparizione dell'oggetto identificato, ma è anzi un'espressione performativa.

La risposta può sembrare, a prima vista, molto semplice: nell'ambiente o, più esattamente, negli ambienti che si presentano con diverse figure, l'ambiente esterno, l'ambiente interno, quello intermedio e l'ambiente annesso o associato. «La nozione di ambiente non è quindi unitaria: non soltanto il vivente passa di continuo da un ambiente all'altro, ma gli ambienti stessi passano l'uno nell'altro, sono essenzialmente comunicanti» (Deleuze & Guattari 2014: 379-380), spazi che il vivente ha strappato al caos con il ritmo della propria vita, che ha codificato, annesso, territorializzato dentro, fuori e attorno a sé. Ma «il caos non è il contrario del ritmo, è piuttosto l'ambiente di tutti gli ambienti» (Deleuze & Guattari 2014: 379), il gran contenitore illimitato, il contenuto sempre possibile, che non si oppone al ritmo, con cui anzi costituisce l'intervallo fra due ambienti, il 'caosmo', permettendo al ritmo di poter sempre sfuggire alla codificazione/misurazione: «la misura è dogmatica, ma il ritmo è critico, tesse istanti critici, o si tesse al passaggio di un ambiente in un altro. Non opera in uno spazio-tempo omogeneo, ma con blocchi eterogenei. Cambia direzione» (Deleuze & Guattari 2014: 381).

Il ritornello, si diceva, crea un territorio, incorpora gli ambienti dentro la sua espressività, trasforma una porzione di caos in proprietà attraverso la propria espressione, che porta con sé il segno dell'esecutore. Questo territorio, tracciato dal concatenamento sonoro, determinerà anche la distanza critica fra due esseri della stessa specie, capaci di codificare e significare il materiale espressivo messo in campo: un uccello che canta segnala la propria presenza agli altri uccelli, reclama la proprietà sulla distanza fra sé e l'altro (anch'esso, chiaramente, presente con tutto il suo corpo, fisico e sonoro). Dopodiché, «il ritornello territoriale passa tanto spesso nei ritornelli professionali, in quanto le professioni suppongono che attività funzionali diverse si esercitino in uno stesso ambiente, ma anche che la stessa attività non abbia altri agenti nel medesimo territorio» (Deleuze & Guattari 2014: 388).

Pensando al caso della musica, possiamo affermare che tali appropriazioni portano necessariamente ad uno scontro, al limite, giocato sull'identificazione funzionale degli esecutori. L'uccello che canta più forte, più intensamente, che riesce a rendere ritornello-territorializzante il materiale ritmico-caosmico all'interno del proprio ambiente, emerge con tutte le altre proprie qualità (odore, colore, figura, ecc.). Diviene macchina di produzione di sé nell'ambiente, che incontra e mette in campo tutta la propria intensità produttiva per prevalere sulle altre macchine dello stesso tipo.

Sembriamo essere così immersi in un ambiente di guerra continua, ognuno contro ciascuno, per strappare all'Altro un pezzo di nuova terra. Ma, a ben guardare, non è l'unica alternativa possibile.

Il tracciamento e l'occupazione di territori dipendono dall'espressività e dalla codificazione messi in campo; è sempre presente la possibilità di cambiare modo di espressione e modo di codificazione, lasciando entrare in questi ultimi i divenire-minoritari:

il solo privilegio dell'uomo concerne i mezzi di surcodificazione, di costruzione di sistemi puntuali. È piuttosto il contrario di un privilegio: attraverso i divenire-donna, bambino, animale o molecola, la Natura oppone la sua potenza e la potenza della musica a quella delle macchine dell'uomo. (Deleuze & Guattari 2014: 388)

Nel fracasso dei ritornelli, mentre ogni esecutore urla il proprio 'io sono' fra il caos e le altrui proprietà, irrompe la Musica, apparato di cattura che non riconosce più alcun io: «altre volte ancora, su quest'andatura, s'innesta una fuga, fuori dal buco nero» (Deleuze & Guattari 2014: 379), ed è proprio quell'espressività che fino ad adesso sembrava destinata soltanto alla funzione appropriativa che permette la riorganizzazione e la fuga. Se «esprimere, vuol dire sempre cantare la gloria di Dio» (Deleuze & Guattari 2014: 91), il contenuto dell'espressione non è comunque mai conforme né corrispondente all'espressione stessa. Ancora una volta ci troviamo di fronte ad una doppia articolazione: apparato di stratificazione, territorializzazione/deterritorializzazione, inscindibili movimenti («in uno strato ci sono ovunque doppie pinze, double-binds, ovunque degli astici, in tutte le direzioni, una molteplicità di articolazioni doppie che attraversano ora l'espressione, ora il contenuto» [Deleuze & Guattari 2014: 92]). Le qualità espressive possono dunque creare insegne, cartelli e proprietà (creando il territorio) e contemporaneamente portare la Terra su un altro piano, in una fuga espressiva che, nel caso della materia sonora, chiameremo musica. Quando queste qualità entrano in rapporto reciproco (variabile o costante che sia) costituiranno non soltanto il suddetto 'stato di guerra', ma anche motivi e contrappunti che esprimono il rapporto fra i territori creati e gli impulsi interni o esterni presenti o che avverranno: il musicista esprime il divenire-sonoro della Terra, del Sole, della gioia o della tristezza.

Il territorio appare finora come il limite dell'espressione, ma, affermano Deleuze e Guattari, «abbiamo parlato abbastanza male del territorio per considerare adesso tutte le creazioni che tendono ad esso, che vi avvengono o che ne derivano, che ne deriveranno» (Deleuze e Guattari 2014: 92). Il territorio, appunto, va inteso qui non soltanto come punto di arrivo del movimento de/ri-territorializzante, ma anche come luogo di passaggio, nuova materia per l'incessante deterritorializzazione della Terra.

Il musicista attinge proprio da questa materia, da questi concatenamenti sonori e dai loro rapporti, e il ritornello può adesso essere guardato nel suo divenire: «va verso il concatenamento territoriale, vi si insedia o ne esce» (Deleuze & Guattari 2014: 92). Il concatenamento che ha portato alla creazione del territorio può allora acquistare un'indipendenza tale da costituire nuovi concatenamenti, trasformando così il territorio costituito in elemento di passaggio, e permettendo all'esecutore una fuga (cfr. Deleuze & Guattari 2014: 205-222):

è come se le forze di deterritorializzazione lavorassero il territorio stesso, e ci facessero passare dal concatenamento territoriale ad altri tipi di concatenamento, di corteggiamento o di sessualità, di gruppo o di società. Il filo d'erba e il ritornello sono due

agenti di queste forze, due agenti di deterritorializzazione. (Deleuze e Guattari 2014: 392)

Si può notare così una sorta di potere *distruttivo* della musica: distruggerà i confini tracciati dalla territorializzazione dei ritornelli, insinuandosi fra di loro, attingendo alle loro differenze come materiale sonoro (ritmi e melodie¹¹), ma anche quell'individuo che tanto si era rassicurato di sé con il proprio canto («un bambino si rassicura nel buio o batte le mani, oppure inventa un'andatura» [Deleuze & Guattari 2014: 358]) non sarà più. La musica è andata oltre quel concatenamento, il ritornello non opera più come funzione espressiva dell'individuo; sul piano creato dalla propria deterritorializzazione sarà proprio lui il protagonista: «la musica è precisamente l'avventura di un ritornello, il modo in cui la musica ricade in ritornello» (Deleuze & Guattari 2014: 360). Ed ecco ancora, qui, l'emblematico ritorno: la deterritorializzazione che si riterritorializza, affinché la distruzione del ritornello globale non porti ad aderire ad una linea suicida, il pericolo più imminente nell'affermazione della fuga dal buco nero, il fascismo potenziale della musica.

Il ritmo di creazione danza così tra distruggere e ricreare, fuggire portando con sé la casa (ambienti interni, esterni, intermedi riterritorializzati come ambienti associati), una casa dove solo può abitare un individuo nomade. Intrinsecamente nomade, perché «dell'organismo bisogna conservare quanto basta affinché si riformi a ogni alba» (Deleuze & Guattari 2014: 216).

La relazione tra canto dell'uccello-corpo dell'uccello e la superficie bagnata di Reich sono egregi esempi del rapporto fra espressione e contenuto: così come l'esecutore corrisponderà allo spazio occupato dalla propria esecuzione, così la superficie bagnata esiste in quanto le gocce di pioggia si sono distribuite nello spazio, e questo spazio determinato (bagnato) esiste proprio grazie alla distribuzione delle gocce. Allo stesso modo, il territorio sonoro esisterà fin dove i suoni espressi saranno udibili e, contemporaneamente, sarà delimitato proprio dall'udibilità dei suoni espressi al suo interno (dando, in questo modo, l'impressione di un centro stabile e calmo).

A questo punto, sembra di avere a che fare con un'espressione immanente che si definisce nella e con la propria attività: in fondo, ricorda Murray Schafer, «la definizione dello spazio mediante mezzi acustici è infatti molto più antica della sua definizione mediante confini e steccati» (Murray Schafer 1977 [1985]: 54). In questo senso, i campanili delle chiese possono ancora servire a ricordarne l'esistenza, confermando, se ce ne fosse ancora bisogno, lo stretto legame fra suono e spazio: lo stesso concetto di prospettiva può applicarsi tanto al suono quanto allo spazio.

L'impressione sarà quindi quella di avere un suono ben definito e riconosciuto al centro di un paesaggio sonoro. Ma il suono riconosciuto è un suono posseduto da un soggetto

¹¹ «Ciò che distingue un uccello musicista da un uccello non musicista è proprio questa attitudine ai motivi e ai contrappunti che, variabili o anche costanti, ne fanno qualcosa di diverso da un'insegna, e fanno uno stile, poiché articolano il ritmo e armonizzano la melodia» (Deleuze & Guattari 2014: 385).

sonoro, che a sua volta sarà definito dalla riproduzione/riproducibilità del suono stesso (la voce di un'amica, l'abbaiare di un cane), ed è questo il motivo, per la sua capacità di ritornare (al fine di farsi riconoscere) che ci aveva spinto a passare per la nozione di ritornello. Il territorio da esso occupato non sarà dunque risolto attraverso una mera quantificazione del tempo di occupazione di tale territorio (anzi, questa sarà sempre l'alternativa indifferenziata, il rumore di fondo¹² sempre presente), ma da una ripetizione qualitativa¹³ del ritornello, tale da permetterne il riconoscimento. In fondo, «non verrebbe in mente a nessuno di entusiasarsi per la durata cronometrica di un movimento di sinfonia o di un qualsiasi pezzo musicale. Quel che importa è individuare il tempo: lo si individua attraverso una pulsazione, chiamata generalmente ritmo» (Boulez 1990: 84).

Definiamo così il ritmo in due modi: avremo un ritmo interno, dettato dalla ripetizione del ritornello, ed un ritmo esterno, rinvenibile nella risonanza fra due differenti ritornelli, al limite fra i territori da loro tracciati¹⁴. Il primo, come abbiamo visto, non traccia propriamente dei territori, ma ciò che abbiamo definito ambienti: in altre parole, lo spazio di vita del soggetto esecutore, dentro al quale ogni componente sonora sarà funzionale e il più aderente possibile a ciò che esso esprime. Da qui la divisione di ambienti prima proposta¹⁵, una divisione non ancora musicale, per quanto ritmica.

Precedentemente, abbiamo cercato la Musica nell'impersonale («dal lui, dal lei, dal tu e dall'io verso l'esterno: sull'esso» [Reich 1968]) e, seguendo alla lettera l'indicazione di Steve Reich, la troveremo così proiettandoci proprio verso l'esterno: io, tu, lei, risuonano in un esso al proprio limite, e questo impersonale di fatto tratterà un territorio al di là degli ambienti funzionali. Nessuno sopravvive alla musica e nella musica.

«Precisamente, vi è territorio dal momento in cui alcune componenti d'ambiente cessano di essere direzionali per divenire dimensionali, quando cessano di essere funzionali per divenire espressive» (Deleuze & Guattari 2014: 382). Abbiamo così chiamato ritmo

¹² Nei fatti, se ogni territorio fosse di diritto occupato dal suono più presente, saremmo necessariamente costretti ad ammettere che il rumore, caotica indifferenza di suoni, è quello che possiede con maggior forza questa caratteristica. Sosteniamo che la contraddittoria divisione suono/rumore sia stata prodotta proprio per escludere questa apocalittica conseguenza.

¹³ Ci troviamo qui ancora in linea con Deleuze e Guattari quando specificano che «non militiamo assolutamente a favore di un'estetica della qualità [...] è la qualità a dover essere considerata nel divenire che la afferra» (Deleuze & Guattari 2014: 364). La nostra analisi, infatti, non puntava a ribadire l'esistenza di un suono e del suo proprio spazio, quanto a rispondere alla domanda 'Come si fa la musica?', ovvero come tale materiale sonoro possa essere trattato e possa risuonare insieme, in variazioni di suoni e ritmi, dove avvenga l'interazione fra i territori riconosciuti dei ritornelli tale da permettere la creazione musicale di un territorio sonoro (quello che con Reich avevamo definito 'processo graduale').

¹⁴ «Il fatto è che un ambiente esiste certamente grazie a una ripetizione periodica, ma quest'ultima ha come unico effetto la produzione di una differenza attraverso la quale esso passa in un altro ambiente. Ritmica è quindi la differenza e non la ripetizione che, tuttavia, la produce, ma, a un tratto, questa ripetizione produttiva non aveva più niente a che vedere con una misura riproduttrice» (Deleuze & Guattari 2014: 381).

¹⁵ E da qui, i diversi comportamenti da assumere in ambienti diversi: da un palco si può declamare; nel deserto bisogna parlare a voce più alta per farsi sentire; ad un concerto, con buona pace di John Cage, bisogna stare in silenzio.

esterno ciò che accade su questo limite, al limite troveremo sempre un ritmo: la stessa conversazione è una questione di ritmo, andatura, e ciò che nasce in una conversazione è un soggetto comune, impersonale: si parla in due per parlare insieme.

Tutta la musica comincia con il territorio, ovvero con una codifica minimale dei corpi e de la terra, e dunque anche – come fare altrimenti? – con un tempo pulsato. Ma questa non è che la condizione di fatto. Di diritto, tutta la musica è attraversata da un divenire che la strappa dalla sua condizione territoriale e la porta in direzione di forze e flussi a-musicali ed essi stessi non sonori: divenire-uccello, divenire-cavallo, divenire-fiume. (During & During 2015: 211)

La Musica, così definita, mostra la possibilità di una geografia del divenire; o, per meglio dire, la possibilità di una rappresentazione del mondo non dettata da cartelli, confini e rigide definizioni, quanto dalla creazione immanente, sempre presente, al limite, di territori a venire.

Di fatto, quello che sembra venire fuori dalla teoria estetica qui delineata, risuona in una certa prassi, quella che possiamo chiamare una politica dell'immanenza. È stato mostrato infatti come – dalla critica ad una rigida politica del riconoscimento, che non può tenere conto dei divenire dei soggetti, ma che si limita a redistribuire tali soggetti in uno spazio precostituito (ciò che possiamo chiamare la geografia classica¹⁶) – si sia arrivati ad una politica del divenire, in cui ogni soggetto, lungi dall'essere riconosciuto una volta e per tutte, si faccia nella sua espressione. Siamo così passati dal soggetto già divenuto, esplicitamente, ad un soggetto in via di farsi, espressivo.

Alla domanda posta all'inizio 'Come si fa la musica?' abbiamo risposto con l'impersonale; che porta con sé un'altra domanda: 'Dove si fa la musica?'. Tracciare i territori musicali, rinvenire la Musica al limite e notare su questo limite l'emergere del nuovo, del mostro, della risposta al Caos: sarà questo il 'caosmo' (parola *mostruosa*).

Per concludere: «possiamo chiamare Arte questo divenire, questa emergenza? Il territorio sarebbe quindi l'effetto dell'arte. L'artista, il primo uomo che fissa un confine o effettua una delimitazione» (Deleuze & Guattari 2014: 383).

BIBLIOGRAFIA

Boulez, P. (1990). *Il paese fertile, Paul Klee e la musica*. Milano: Leonardo editore.

¹⁶ Gli studi di Franco Farinelli hanno mostrato come il concetto di geografia sia anch'esso un concetto in divenire: in fondo, la rappresentazione che l'essere umano dà del mondo è un ottimo indice per riflettere su come esso viva nello spazio intorno a sé. Intendiamo quindi la geografia come il fondamento per la tracciabilità di un territorio, la cui fondazione sarà sempre la Terra, il suolo (per il rapporto fondamento-fondazione si veda il capitolo 2 in *Differenza e Ripetizione* [Deleuze 1997]).

- Cage, J. (1981). *Empty words, writings '73-'78*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Cage, J. (1973). *Silence*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Criton, P., & Chouvel, J.-M. (eds.) (2015). *Gilles Deleuze la pensée-musique*. Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine.
- Deleuze, G. (1997). *Differenza e Ripetizione*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2014). *Mille piani*. Roma: Castelvecchi.
- During, E., & During, J. (2015). “De l’espace lisse au temps troué: à propos des musiques nomades”. In Criton & Chouvel (2015), 187–230.
- Farinelli, F. (2007). *L’invenzione della terra*. Palermo: Sellerio.
- Grauer, V. (2015). *Musica dal profondo, viaggio all’origine della storia e della cultura*. Torino: Codice edizioni.
- Heuzé, B. (2015). “Gilles Deleuze et Steve Reich, territoires en variation”. In Criton e Chouvel (2015), 179-186.
- Murray Schafer, R. (1977 [1985]). *Il paesaggio sonoro*. Milano: Ricordi LIM.
- Reich, S. (1968). *Musica come processo graduale*. In E. Restagno (ed.). *Reich*. Torino: EDT, 117-119.