







BIBLIOTHIKI NOUS 9  
*La verità che si sente*



Federico Capitoni

# La verità che si sente

*La musica  
come strumento di conoscenza*

Asterios

Prima edizione nella collana Bibliothiki Nous: Settembre 2013

© Federico Capitoni 2013

Asterios Editore è un marchio editoriale della  
Servizi Editoriali srl

Via Donizetti, 3/a – 34133 Trieste

tel: 0406702007 – fax: 0400643511

posta: info@asterios.it – info@abiblio.it

www.asterios.it – www.abiblio.it

© Servizi Editoriali srl, 2013

I diritti di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento totale o parziale  
con qualsiasi mezzo sono riservati.

ISBN: 978-88-95146-94-2

## Indice

Prefazione, 9

Introduzione, 15

### 1. MUSICA E FILOSOFIA

1.1. La filosofia della musica, 25

1.2. I filosofi e la musica, 39

1.3. La musica vuol dire, 68

1.4. Psicologia, 81

1.5. Risvolti etici dell'armonia, 86

### 2. QUALE VERITÀ?

2.1. Di cosa stiamo parlando, 95

2.2. Gnoseologia musicale: un modello leibniziano, 102

2.3. L'orecchio, l'udito, 110

2.4. (sic transit musica) Un approccio fenomenologico, 126

2.5. Als ob, 140

### 3. ACOUSTIC TURN

3.1. Musica secondo coscienza, 145

3.2. Coscienza grazie alla musica, 162

3.3. Per una cultura sonora, 169

Bibliografia, 175





## PREFAZIONE

La musica è pensiero. E i testi musicali vere e proprie tessiture pensanti, capaci di liberare, nell'ascolto, saperi ineffabili e altrimenti infungibili. L'ascolto quindi è atto cognitivo, generatore di conoscenza, ad alimentarci – mediante raffinatissimi piaceri – di nuove prospettive, di un nuovo sguardo sul reale... Eppure, malgrado la profusione – intere biblioteche! – di pubblicazioni settoriali – storiche, biografiche e tecnico-monografiche – rari (pochi nomi) sono i pensatori del “profondo” musicale in quanto tale: anzi compito utile, pur provocatorio, potrebbe essere il censire il vuoto (o i vuoti) di pensiero nella nostra, pur cospicua, bibliografia musicale “ufficiale”, a partire da alcuni importanti “padri della patria” i cui nomi sarebbe qui crudele menzionare...

Di converso, non sarebbe del tutto privo di senso l'attivare una provocazione parallela intorno alle sorti della dimensione musicale nel pensiero dei nostri grandi “generalisti”, esimi architetti dell'universo culturale italiano: ed è purtroppo scontato lo “scoprirne” la fatale assenza... D'altronde, che senso – se non pittoresco – avrebbe avuto il pretendere dal grande Don Benedetto, per esempio (o da Giovanni Gentile, Antonio Gramsci...), un qualche pensiero, una minima attenzione “filosofica” intorno a pratiche comunque considerate idiomatiche, diffuse e popolari sì ma per ciò stesso “volgari”, anche se, per altri versi, nobilitate dai riti teatrali o persino domestici: le serate mondane all'opera – pur condite da lazzi loggioneschi o dagli empiti risorgimentali ricordati da Camillo Boito; qualche concerto maniacalmente beethoveniano;

la simpatica testardaggine di una sparuta genia di professionisti, praticanti il quartetto a domicilio; la gentile usanza di ripassare al pianoforte, magari a quattro mani, le partiture operistiche; ma anche il logorarsi, allo stesso pianoforte, di strimpellanti fanciulle in attesa di marito; e il prodursi domenicale di cantori – più o meno anziani – in romanze e serenate nei meriggi, all’ora del rosolio e dei “crumiri”?... Meglio tacere...

E questa immane sordità si alimentava di quella stessa ristrettezza degli orizzonti, insomma di quel provincialismo che ha fatto dell’Italia l’ultimo paese “civile” ad accogliere la *Verdi-Renaissance* per non menzionare Richard Wagner, rigorosamente tradotto in italiano (prassi curiosamente sostenuta da eminenti musicologi, come Fedele D’Amico) concedendo però, di pari passo, notevole indulgenza a compositori assai discutibili come Ottorino Respighi, indulgenza accompagnata comunque dai fischi e dileggi con cui – a Roma: all’Augusteo, all’Argentina... – venivano derisi Debussy e Ravel... E il “*noi però si andava a Salisburgo*”, motto di alcuni grandi aristocratici nostrani, finiva paradossalmente anch’esso, pur snobbisticamente, col sottolineare la diffusa italica incapacità e arretratezza nel cogliere compiutamente il senso generale del fenomeno musicale...

Indignarsi? Scandalizzarsi? Pochi temerari: una ristretta pattuglia di poeti, artisti, letterati e cantori da Savinio a Montale, da Baldini a Pasolini, Visconti, Manganelli, la Ginzburg, Arbasino... E, *du côté de la musique*, un’altra *équipe* di pensatori: Giorgio Vigolo, Massimo Mila, Luigi Petrobelli, Mario Bortolotto, Quirino Principe, Giorgio Pestelli, Enrico Fubini... E ne dimentico sicuramente qualcuno...

Così che, purtroppo, continua imperterrita la reativa pratica dei nostri Licei ove, assieme a Petrarca, Dante, al Tasso o all’Ariosto, ci si guarda bene dal programmare – in stretta correlazione –

una pur timida menzione (e magari qualche ascolto...) dei grandi madrigalisti italiani fino a Luca Marenzio o Gesualdo da Venosa. E non per configurare qualche possibile materia complementare, facoltativa, bensì per sollecitare una urgente *restitutio ad integrum* a rispettare l'unitarietà inscindibile di questi processi... E ormai intere generazioni di studenti fuggono alla larga dalla lingua e dalla letteratura italiana in quanto percepiti come fenomeni incomprendibili, estranei ed inerti, dissanguati come sono dalla privazione dello specifico nutrimento musicale...

Per non parlare di "storia e filosofia" ove non viene nemmeno pensata l'esistenza stessa di un qualsivoglia pensiero, ad alto gradiente filosofico e cognitivo, in ambito musicale...

E infine come ipotizzare un serio pensiero teatrale nei nostri parcheggi "formativi" laddove "teatro" – sorvolando sulle atroci "recite" – significa solamente l'aver decifrato la partitura testuale dei classici greci e latini, ignorandone la dimensione vocale e musicale, per poi giungere, in sole due tappe acrobatiche – Machiavelli e Goldoni – all'Alfieri e, con una, pur austera, sosta ulteriore – il Manzoni – a Verga, d'Annunzio e Pirandello, sempre esigualmente studiati dalla sola angolazione letteraria?... Ma... e la rivoluzione fiorentina del "recitar cantando"? E Monteverdi? E gl'innomerevoli "Orlando furioso" cantati – in italica indifferenza – nei teatri di mezzo mondo? E Alessandro Scarlatti? E Händel? Assenti... come del tutto ignorata sarà, per esempio, la massima produzione teatrale settecentesca in lingua italiana: dobbiamo proprio ricordare l'immane gesto del Metastasio ridotto, nei Licei, a qualche zuccherino o la ignorata coppia Mozart-Da Ponte? Niente. Silenzio.

Silenzio, poi, che include l'indifferenza "istituzionale" anche verso il massimo teatro italiano dell'Ottocento: l'opera lirica, i suoi compositori, gli autori dei libretti, i testi di provenienza (Sha-

kespeare, Hugo, Schiller, Goethe...), gl'interpreti storici, gli operatori e alcuni personaggi fondamentali, come Arturo Toscanini: un immane universo tuttora assai povero, nel nostro paese, di una compiuta sistemazione storico-critica...

Così, nel “paese del melodramma”, la musica viene ridotta a strumento tecnico riservato ai soli musicisti praticanti cui, nei Conservatori, d'altronde, si chiede poco o niente oltre al virtuosismo e a un mero apprendimento esteriore del solfeggio e dell'armonia... Da non stupirsi quindi della sistematica fuga dei giovani musicisti verso i lidi del jazz (nella migliore delle ipotesi)...

In questo deserto del pensiero – che si riflette nel deserto mentale di innumerevoli “musicologi”, quasi monaci tibetani a ripetere dei musicisti solo alcune stantie formule biografiche – qualche ciuffo d'erba, qualche frammento di oasi può incominciare a notarsi, qua e là, nelle giovani generazioni.

E il lavoro di Federico Capitoni va intanto salutato proprio per questo suo valore rigeneratore e simbolico. Il suo procedere ha il pregio di essere sicuramente insicuro: si muove infatti con la sicurezza di chi ha in mano una *ratio* compiuta e comunicabile, ma che vede questa ragion d'essere, ipoteticamente risolutiva, travestirsi continuamente in interazione con i mondi che – man mano – rivela. Così, progressivamente, è il processo che – nella sua indiscutibile verità – commuove il lettore: un processo che indaga se stesso, scatenato com'è dalla musica, acquisendo necessità nel suo complesso modulare, nelle sue esitazioni, nelle sue effimere certezze, magari anche nelle sue sviste... Si iscrive così direttamente nell'universo del pensiero musicale come *exemplum* di questo stesso pensiero, ma non come via di salvezza – che implicherebbe lo scoprimento di una ragion d'essere univoca, di un senso compiuto al gesto musicale – ma come testimonianza: piena contezza della necessità di un continuo proiettare, infinito, attraverso l'indagine

di mille testi, di una imperitura speranza cognitiva sul fondale dello stesso infinito, nel gran gioco dell' "eppur si muove"... E, come si può intuire, la partita è lungi dall'essersi compiuta...

Sin dal doppio titolo "*La verità che si sente. La musica come strumento di conoscenza*" Federico Capitoni delinea un campo d'indagine totalmente "esotico" rispetto all'universo sommariamente dianzi evocato. Uno sguardo all'indice, poi, consente un primo – e fondamentale! – respiro di sollievo: non un'altra "filosofia" con genitivo annesso (filosofia della panna, filosofia del turismo, filosofia della moda...) ma una semplice congiunzione coordinante, copulativa positiva, ossia "e": Musica e filosofia (anche per evitare il drastico "Musica è filosofia"...).

Donde, da quale memoria e fonte l'autore attinge questo suo specifico pensiero? Un rapido sguardo alla folta bibliografia risulta alquanto illuminante sotto questo profilo: infatti, accanto a testi indispensabili riguardo alle prime sistemazioni teoriche del pensiero musicale – da Platone ad Agostino, da Aristotele a Plotino, da Plutarco a Descartes e anche a Kant – colpisce la frequentazione di grandi pensatori non sempre oggetto di immediato riferimento all'ambito musicale come Berkeley, Ernst Bloch, Condillac (la sua statua e la sua rosa!...), Hegel, Hume, Husserl, Leibniz, Montesquieu, Schopenhauer, Spinoza e il sommo Wittgenstein... Vi è inoltre ottimamente rappresentato il pensiero linguistico attraverso Noam Chomsky, Jakobson, ma anche Derrida e Umberto Eco... oltre ovviamente a testi classici – anche assai recenti ! – direttamente "implicati" e che non potevano mancare, accanto alle opere degli autori già dianzi menzionati: da Adorno e Ansermet a Hanslick, Hoffmann (la *Allgemeine Musikalische Zeitung*, addirittura!), Nietzsche e agli ormai indispensabili Jankélévitch, Kivy, Nattiez...

Ma, come si sa, è nei dettagli che si celano diabolici intrugli culinari, ad aromatizzare il tutto: ed ecco apparire – vero colpo di

scena! – addirittura gli *Scritti* di Leonardo o, più prevedibile, la *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj... Ma, soprattutto, inviterei il lettore a non trascurare la presenza di testi solo apparentemente curiosi come “*Models and Metaphor*” di Max Black o “*Metaphora translata voce*” di Cristina Marras... E, senza voler qui rivelare il nome dell’assassino!, darei il giusto peso al “*Pictorial turn*” di William Mitchell onde meglio valutare uno degli approdi fondamentali del nostro autore...

Se quindi viene chiaramente delineata una possibile geografia dell’ambito espanso ove situare un rinnovato territorio del pensiero musicale, ci si potrà chiedere – legittimamente! – quanto, entro i nuovi confini, si debba addirittura procedere a una sorta di utopica colonizzazione concettuale, da novelli padri pellegrini! E qui l’autore, intelligentemente, ci mette in guardia, quasi in esergo, contro ogni illusione: “...*qui non si propone affatto di stabilire, ma neanche di provare a dire, dove sia o cosa sia la verità in musica... Piuttosto, con umiltà socratica, si vuole chiedere soltanto se sia possibile riconoscerla, partendo impavidamente dal presupposto filosofico che sia lecito postularne l’eventualità...*”.

Non sempre e non ovunque un proposito così serio viene attivato con siffatta onestà, pur generando una importante tensione progettuale ad alimentare la voglia di decollare, l’impazienza dell’osservare la realtà musicale navigando su altre rotte, con uno sguardo diverso...

PAOLO TERNI

## INTRODUZIONE

Malgrado il titolo altisonante (quando si nomina la verità, ci sentiamo subito in dovere di giustificarci, tanto è spaventevole la parola) qui non si propone affatto di stabilire, ma neanche di provare a dire, dove sia o cosa sia la verità in musica. Piuttosto, con umiltà socratica, si vuole chiedere soltanto se sia possibile riconoscerla, partendo impavidamente dal presupposto filosofico che sia lecito postularne l'eventualità. Rifiutando la posizione di chi vorrebbe inquadrare la musica nella dimensione dell'indicibile, come se appartenesse al gruppo di cose a cui si riferisce la proposizione terminale del *Tractatus* di Wittgenstein, ci pare infatti che sebbene della musica sia difficilissimo parlare, non se ne possa tacere. Ovviamente dire qualcosa della musica implica che di essa si possa pensare qualcosa. Questo a sua volta presuppone che la musica abbia dei contenuti, cioè sia in possesso di oggetti su cui esercitare il pensiero. Il primo attore che si incarica di scovare i contenuti musicali, è quello al suono più vicino, la musicologia, disciplina multiforme che tenta di spiegare la musica attraverso concetti pressoché esclusivamente musicali. Per questo è ritenuta una materia tecnica, che quasi si ripiega su sé stessa, parlando di musica in termini – appunto – musicali, senza apparentemente agganciarsi al mondo circostante, un ambiente abitato da chi la musica la produce e da chi la ascolta. Ecco allora l'intervento di una serie di discipline che, pur oggi rivendicando una loro autonomia, derivano dalla musicologia – e anzi proprio su questa si fondano. Si tratta della critica musicale, della sociologia della mu-

sica, dell'antropologia musicale, della psicologia della musica, della semiotica musicale. Senza contare tutte le declinazioni scientifiche che alla musica dedicano il proprio metodo quali la fisica della musica o le neuroscienze applicate al suono, per esempio. Questa babele di lenti attraverso cui leggere la musica, già per il solo fatto di esistere spiegherebbe che evidentemente c'è un bisogno, una pulsione inevitabile, di dire sulla musica tutto quello che si può: dalla spiegazione scientifica del fenomeno sonoro al significato recondito della musica, fino alle sue funzioni sociali. La filosofia della musica può essere così vista o come il complesso di tutte le discipline che concorrono a un discorso sulla musica, o come la linfa che le irrorata tutte, ossia come l'atteggiamento di interrogazione costante che spinge musicologia, critica, psicologia, semiotica ad affrontare continuamente, senza pace, il fatto musicale. Dunque il musicologo, a esempio, sarebbe già filosofo della musica per il solo fatto di indagarne le modalità di manifestazione. Ma se la musicologia è una disciplina piuttosto recente (la nascita si fa risalire al XIX secolo), allora che genere di contributo hanno potuto dare tutti quei pensatori che hanno affrontato la musica dal punto di vista speculativo scrivendo spesso pagine eccezionali e imprescindibili? Non dobbiamo dimenticare che fino a non molto tempo fa la musica, la musica praticata, era affare di tutti gli intellettuali. La musica era materia dei grandi pensatori come lo erano l'astronomia, la matematica, la letteratura. Le riflessioni più rilevanti sull'argomento musicale provengono infatti da intelletti non soltanto fini ed eminenti, ma anche conoscitori dell'arte musicale, delle sue regole e delle sue manifestazioni. Pitagora, Cartesio o Schopenhauer non avevano bisogno della musicologia, perché la loro conoscenza della musica era sufficiente a condurre ragionamenti magari opinabili, ma efficaci e di indiscutibile spessore teoretico.



Oggi la separazione netta delle discipline, degli ambiti di competenza, è ormai cosa nota e metabolizzata; di uomini universali è difficile trovarne. Ma quanto detto finora è il preludio di ciò che si va a sostenere in questo testo, e cioè che non è possibile pensare – seriamente – sulla musica senza il contributo di una conoscenza approfondita e tecnica della materia musicale. Anche la musicologia stessa, attualmente, non è “pura”; si contamina, ma meglio, si arricchisce di diversi contributi come quelli dei fisici o dei biologi che cercano nelle proprietà del suono e nel suo manifestarsi le ragioni dell’evento musicale e quelle del suo effetto su di noi.

L’idea è che le spiegazioni dei modi con cui la musica si manifesta, siano nella musica stessa. Vanno cercate tra le note, nei ritmi, nei timbri degli strumenti, e solo in un secondo momento nei contesti storici, geografici o culturali ove la musica avviene.

La questione della “verità in musica”, si nota da subito, ha a che vedere con gli strumenti di conoscenza che adoperiamo. Il principale è il linguaggio verbale, la nostra lingua, il dispositivo con cui definiamo qualcosa “vero” o “falso”. La concordanza tra ciò che diciamo di qualcosa e la manifestazione di quel qualcosa darebbe luogo alla verità. Ma, a ben guardare, noi non accordiamo la verità puramente al fatto, bensì alla proposizione che lo descrive, perché non siamo in grado di contemplare il fatto senza definirlo linguisticamente. E il nodo immediatamente evidente è come si possano stabilire condizioni di verità musicali se il linguaggio che dobbiamo usare non appartiene alla musica. Tra una sequenza di note musicali e una mia qualsiasi frase su quella sequenza c’è un abisso semantico che non si capisce perché ogni volta affrontiamo, e superiamo, con incredibile sicumera: tutti diciamo la nostra sulla musica, perché la musica sembra dirci qualcosa. Colui che parla di musica ha un problema molto simile a chi parla di arte figurativa: deve far fronte a uno slittamento tra il linguaggio che

costituisce la materia su cui esercita la riflessione, e quello che usa per parlarne. La pittura parla in termini iconici, per figure; la musica attraverso suoni. Noi no: saremmo ridicoli se tentassimo di commentare un quadro con un disegno o una sinfonia suonandone un'altra. Così interpretiamo e traduciamo, cercando di restituire un senso a ciò che un senso dovrebbe averlo di per sé stesso: Beethoven o Raffaello avevano tutte le capacità cognitive necessarie per esprimere i loro concetti a parole, se hanno scelto di comunicarci qualcosa per una via extraverbale vuol dire che nessuna parola avrebbe potuto essere adeguata. E allora? Le parole non hanno cittadinanza nell'arte? È la fine della filosofia dell'arte, della critica, della semiologia? Perché dovremmo esprimerci su qualcosa che si esprime per proprio conto? Evidentemente non riteniamo che l'arte basti a sé stessa. È un impulso inevitabile quello di descrivere, raccontare, spiegare a parole ciò che di parole non ne ha; sarà forse la stessa esigenza atavica che ci ha portato ad associare un verbo ai nostri gesti – da soli già sufficienti per comunicare – che ora ci spinge a spiegare il senso di cose che dovrebbero avere la capacità di esibirlo da sole. Il fatto è che noi abbiamo bisogno di attribuire all'oggetto artistico un riferimento ulteriore, che non sia soltanto interno a esso. Perciò chi si pronuncia sulla musica, tecnici a parte, non parla strettamente di musica, bensì di tutti i significati possibili di cui essa si fa carico. Ma, a parte questo irresistibile *conatus iudicandi*, chi – o cosa – ci autorizza a dire sulla musica tutto ciò che i suoni da soli non dicono? Con quale legittimità saltiamo dal piano puramente acustico a quello del significato, un significato tra l'altro che tutto riguarda tranne i suoni? Portati come siamo a dare giudizi sulle cose, chiunque di noi pretende, più o meno inconsciamente, di dire la verità sul suo oggetto di giudizio. Si tratta di una nostra naturale tendenza assertiva. E quindi per chi si esprime sulla mu-

sica, questa sarà bella, brutta, triste, allegra, di rilevanza sociale o di nessuna utilità biologica. Ogni singolo asserto (noi parliamo, positivamente, per verità assunte, nessuno pone presupposti falsi per arrivare alla verità negandoli) sulla musica si presuppone veritativo. Ma dove andremmo a cogliere questa verità? Nel contesto in cui la musica si svolge? Nell'iter storico che la musica ha percorso? Nella risultante tra le varie opinioni sulla musica? O semplicemente nella musica stessa? Il fenomenologo di turno non avrebbe dubbi. E neanche il sociologo o l'antropologo. Eppure tutti andrebbero a pescare questa verità in luoghi diversi.

L'ipotesi di partenza di questo scritto è che si possa dare, nella musica, una verità oggettiva e quindi rintracciabile. È questo l'unico presupposto possibile per poter giustificare tutte le speculazioni sulla musica, inutili allorquando essa non avesse a che fare con la verità. Il primo ostacolo che incontriamo è dato proprio dal nostro sentenziare sulla musica. Il giudizio non può essere il luogo originario della verità. Semmai è il contrario: è dalla verità che scaturisce il giudizio. Quindi ciò di cui dobbiamo rendere conto è il come diamo i nostri giudizi. Noi, normalmente, costruiamo giudizi sulla musica in base alle sensazioni che essa ci dà. Poco male, si può osservare. Ma basta fermarsi qui? O forse è lecito – anzi dovuto, per amore della conoscenza – cercare di capire perché abbiamo luogo quelle sensazioni e non altre? Dobbiamo dar conto di ciò che diciamo. Allora il discorso converge nel compito di rintracciare dentro o fuori l'universo sonoro le ragioni delle sensazioni che ci fanno liberamente pronunciare, ignorando quell'abisso semantico, affermazioni sulla musica.

Appare chiaro che non esprimendoci noi in termini musicali, ogni enunciato sulla musica riguarda qualcosa al di fuori di essa. Nel momento in cui definiamo, spieghiamo, commentiamo una canzone o una sinfonia non ci esprimiamo per codici sonori. E an-

che da musicologi ci liberiamo il prima possibile, non appena abbiamo esaurito la nostra descrizione tecnica, del linguaggio specialistico per servirci di quello comune. Per comunicare. Se la musica non si riferisse ad altri che a sé stessa, come sostiene una buona fetta del pensiero moderno, non si spiegherebbero l'enorme letteratura sulla musica, la critica musicale o la semiologia della musica. Appare invece maggiormente evidente che anche la musica, come tutte le manifestazioni artistiche, sia referenziale. La musica ci dice sempre qualcosa di più del solo suono di cui è fatta. A chi sostiene che ogni osservazione sulla musica, ogni collegamento al mondo non musicale che viene fatto, siano operazioni del tutto arbitrarie, si risponde che non avremmo sentito l'esigenza di applicare significati alla musica se essa non ne avesse di per sé avuti. Se al cielo si associa una certa simbologia e alla terra un'altra (anche cielo e terra non significano altro che loro stessi, in assenza di un nostro intervento interpretativo), è perché sono gli enti stessi ad averci suggerito quali significati attribuire loro. Il nostro concordare, pressoché unanimemente, sul carattere malinconico o gioioso di una musica non basta – è vero – a darci la certezza che il nostro giudizio sia veritiero, ma ci spinge a comprendere i motivi di quelle nostre definizioni. *Nihil est sine ratione*, rammentava Leibniz, e quindi – una volta decisi a scovare il fondamento dei nostri giudizi – ciò che ci resta da fare è cercare. Non è facile, perché ancor prima del metodo di ricerca dobbiamo stabilire il luogo della ricerca stessa. Cercare nel posto sbagliato non porterebbe ad alcunché. Il suggerimento, come accennato, è nel cercare non nella storia della musica, né all'interno di sistemi culturali condivisi confrontando similitudini e differenze, bensì di affrontare la musica stessa. Le ragioni della musica sono lì, al suo interno.

Questo luogo prettamente sonoro ci porta a preferire un approccio di tipo fenomenologico, ove ciò che ci interessa è il modo

in cui la musica si manifesta. Ciò significa che dobbiamo studiare non solo le leggi che regolano la musica, quindi la sua grammatica, ma anche quelle che regolano la nostra percezione. A partire da qui forse potremmo afferrare i motivi per cui ci esprimiamo sulla musica con tanta certezza anche quando ne ignoriamo le regole strutturali.

Ecco allora che la verità di cui parliamo qui si conquista attraversando due territori di conoscenza: uno è quello della musica stessa, delle normative fisiche che regolano il suono e il suo distribuirsi nel tempo e nello spazio; l'altro è quello del messaggio extramusicale che il suono è in grado di trasmettere. La conoscenza, attraverso la musicologia, della musica, porta alla fondazione di una serie di discipline (semiotica, psicologia, antropologia, nelle loro declinazioni musicali) affinché si dia una conoscenza *dalla* musica. Tutto questo complesso disciplinare è volto, evidentemente, a scovare una qualche verità. E lo fa tentando di spiegare come colmiamo quella voragine tra il puro significante (il suono), e il significato (la parola che descriverebbe quel suono). Ma quel gap linguistico in realtà non è vuoto, è piuttosto un bacino in cui noi ci immergiamo usandolo come intermediario, per passare dal suono al linguaggio, dalla musica alla proposizione che la definisce. Quella voragine, che noi attraversiamo non grazie a un ponte ma nuotandoci dentro, è ricolma di sensazioni. Non sensazioni teoretiche, quelle relative al puro stadio della sensibilità che ci danno esperienza di tutte le cose del mondo, ma le sensazioni di natura pratica. Parliamo del nostro sentire emotivamente. È in base a come stiamo quando incontriamo la musica che parliamo di essa. Quindi il coglimento dei contenuti musicali, che poi noi facciamo parola, avviene per via sensibile. Nel senso che quand'anche esistessero, come pure si ritiene plausibile in questo testo, universali musicali, ossia forme sancite, combinazioni so-

nore espressive di un dato contenuto (che si presuppone normalmente emotivo), non possiamo far altro che riconoscerli, dacché anche la loro formulazione è avvenuta notando l'isomorfismo tra tali forme e la nostra natura di esseri umani. L'aspetto più evidente di tutto questo è il ruolo peculiare e primario che il ritmo ha, a partire dalla pulsazione del nostro cuore, nell'universo musicale come in quello umano. L'ipotesi di universali musicali porta a riconoscere il carattere di una data musica e quindi a formulare dei giudizi di tipo definitorio sul ogni singolo enunciato musicale. Ma succede anche, e anzi spesso, che il nostro apprezzamento della musica non si arresti freddamente qui. Esiste un coinvolgimento emotivo, tale per cui arriviamo persino ad attuare un riconoscimento di noi stessi nella musica e quindi a una conoscenza del nostro essere grazie a essa. Il fatto che la musica ci tocchi però non è scontato. Non lo fa sempre. L'irretimento affettivo avviene solo se siamo predisposti, emotivamente intonati. È un accordo, a tutti gli effetti, che noi prendiamo con la musica. Ed è anche il motivo per cui la musica andiamo a cercarla, "confessandoci" ogni volta.

Gli esiti della neurologia mostrano come noi siamo naturalmente portati a comportarci per imitazione. I neuroni specchio, per esempio, sono cellule nervose cerebrali che si "attivano" quando vediamo qualcuno compiere un gesto. Sarebbero i responsabili di quel meccanismo che chiamiamo empatia (e tra l'altro studi recenti condotti sui ciechi nati confermano che i neuroni specchio si attivano anche in assenza di stimoli visivi, grazie alle sole sollecitazioni sonore). Questo è un contributo importante alle teorie della conoscenza. Se però è vero che noi riconosciamo automaticamente gesti e significati, è al contempo vero che non li riproduciamo ogni volta che ne percepiamo uno, altrimenti saremmo tutti continui replicanti uno dell'altro in tutti gli istanti della

nostra vita. Agiamo come specchi, ma non riflettiamo tutto: solo ciò che intercettiamo emotivamente. Come la scena di un film in cui qualcuno piange e si dispera è “obiettivamente” drammatica, anche un passaggio musicale con determinate caratteristiche ritmiche, armoniche e timbriche può esserlo. Tuttavia, pur riconoscendo questo, non piangeremo anche noi a ogni scena di un film o a ogni musica costruite sulle isotopie della tristezza. Ma quando accade, allora dobbiamo domandarci perché. Così, interrogandoci, giungiamo a una conoscenza di noi stessi che ci permette poi di rivolgere le nostre conclusioni all’oggetto che ci ha stimolati. Insomma da che eravamo semplicemente catturati dalla musica, avvolti emotivamente, siamo in grado cognitivamente di dare delle descrizioni precise e credibili, tali per cui ci costruiamo su la psicologia, la sociologia, l’estetica e dunque la critica. Tutte discipline che non avrebbero senso se dominasse una tesi relativista secondo la quale ogni enunciato sulla musica ha valore soggettivo.

La verità musicale invece sta là, nella musica. È sempre la stessa, la musica dice sempre la stessa cosa. Anzi, sempre le stesse cose. Il nostro mutare, nel tempo, non ci fa notare significati diversi nello stesso oggetto, bensì ci permette di scorgere in quell’oggetto ciò che prima non avevamo visto. L’esperienza musicale non è interpretazione, è occasione di scorgere la verità a partire dalle singole porzioni di fenomeno esperito. L’oggetto musicale, che è come un solido, quando poi si apre nella sua totalità, diventa indipendente dal tempo, spiegato come la sua proiezione ortogonale in cui è possibile vederne in una sola volta tutte le facce. Ma questo è un obiettivo difficile da raggiungere, e forse non basta una vita. O forse semplicemente non serve, visto che già il solo sentire ci offre una possibilità conoscitiva non da poco, ovvero l’autocoscienza. L’autocoscienza ci permette di stare al mondo; ascoltare, cosa che si può imparare a fare, allora ci consente di vi-

vere con più consapevolezza, il che a sua volta comporta una riduzione delle nostre possibilità d'errore. Più si argina l'errore, più ci si avvicina alla verità. È paradossale, non si sa per quale gioco del destino, che pur vivendo nella verità noi possiamo sbagliarci, pur avendola sotto gli occhi dobbiamo spendere la nostra esistenza a cercarla. Ma la verità non si cerca, e non si trova: si riconosce. La gravità e l'orbita ellittica terrestre esistono "da sempre" ma noi non lo sappiamo poi da così tanto tempo. Se la musica ci aiuta in questo percorso veritativo, non si vede perché non usarla. È dalla verità che essa proviene, è anzi un aspetto particolare della verità, è la verità sotto forma di suoni. Ed è lì che aspetta di essere còlta. È proprio il concetto di una musica che preesiste al mondo che può far dire a tanti illustri pensatori che la musica anticipa la storia, che nelle sinfonie di Mahler – per esempio – albergano i presagi degli avvenimenti politici che avrebbero sconvolto il pianeta. Ciò è possibile perché i musicisti non sono altro che individui dalla sensibilità spiccata che trovano prima di altri, nel mondo in cui tutti viviamo, i suoni conformi al loro messaggio. La creatività è un'illusione. L'universo dispone già di tutta la musica che sentiremo. E conserva quella che abbiamo già ascoltato. Perché è sempre lì, è sempre la stessa.

L'esercizio della musica è un serio processo di conoscenza del sé. La musica ci parla di noi, di quello che siamo stati e di quello che saremo. Proviamo a dire di più: ci dice pure quello che saremmo potuti essere. Oltre: ci ricorda le vite precedenti e ci svela mondi paralleli, cose ancora non dimostrabili ma alle quali per il momento è bello credere.



## 1. MUSICA E FILOSOFIA

### 1.1. La filosofia della musica

La difficoltà di fare una filosofia della musica si rintraccia da sempre nell'apparente disparità dei livelli comunicativi tra le due discipline. La filosofia utilizza i concetti; la musica invece sembra esserne priva di per sé. Questa incongruenza emerge prepotente quando si cerca di trovare il contenuto nella musica, che, se anche fosse soltanto e semplicemente sentimentale come si sostiene, ci chiede di essere descritto. Del resto, si tratta soltanto di emozioni? Bene, non sono anch'esse concetti? Ma parlare di musica in termini emotivi, non significa balzare d'improvviso su un altro piano, da quello sonoro a quello affettivo, utilizzando per di più un linguaggio che la musica (in quanto suono) non prevede, e cioè la parola?

La questione è che il suono non sembra avere significato in sé (la musica rimanda soltanto a sé stessa, sostengono in molti) e quindi ogni riflessione sulla musica, sia essa teoretica o estetico-critica è messa spesso così in discussione da essere persino etichettata come inutile (se non fuorviante). Eppure la maggior parte dei filosofi impegnati nella riflessione musicale hanno tentato di spiegare non tanto cosa fosse la musica, bensì cosa significasse – o meglio, in che maniera ci parlasse del mondo. E tutte le gamme di questo universo teorico, dalla convinzione che la musica non parlasse affatto del mondo fino a ritenere che ne fosse la copia conforme, sono state toccate.

Il problema della capacità comunicativa della musica, e di conseguenza dell'opportunità che abbiamo di parlarne, è nella sua

stessa possibilità di farsi comprendere. Si sente spesso dire, al cospetto soprattutto della musica contemporanea, “io questa musica non la capisco”. Ma cosa c’è da capire? Quindi c’è una musica che si capisce? E perché? In che senso la musica può capirsi? Ci dobbiamo domandare cioè che cosa significhi “capire la musica”. Significa capirne le strutture interne? Allora risponde la musicologia, e non si va oltre: bisogna essere conoscitori della materia musicale nel suo aspetto più tecnico, e il discorso finisce qui. Ma se “capire la musica” significa intenderne il senso più ampio, comprenderne il messaggio recondito, talvolta nascosto, di chi l’ha fatta, allora è un’altra storia. Storia che intende parlare a tutti, per mezzo di estetica, di semiotica, di psicologia, comunque di una riflessione che si serve di concetti esterni a quelli strettamente musicali e ricavati da un universo multidisciplinare. Ciò che ha ostacolato gli studiosi, che ha sempre reso difficile la riflessione sulla musica, è che a differenza di altre forme d’arte (fatta forse salva quella figurativa astratta) è lo slittamento tra i piani della comprensione e del piacere. La musica può piacere (o non piacere) al di là della sua comprensione. Non è necessario cioè sapere come è costruito tecnicamente un pezzo di musica per apprezzarlo<sup>1</sup>. E anzi, la correttezza formale di una composizione non ne garantisce la piacevolezza. Per dire lo stesso di un’opera pittorica abbiamo dovuto aspettare il ’900 e lo scardinamento definitivo dell’imitazione come unico metro di valutazione possibile; per la musica è sempre stato così<sup>2</sup>.

1. Roger Scruton sostiene che noi abbiamo una conoscenza tacita della grammatica musicale e pertanto sappiamo che un quartetto (ma classico, lui cita Haydn) per archi suonerà bene e corretto anche se non ne conosciamo le regole sottese (Cfr. Scruton 1996, pag. 133). Questa è una posizione ambigua perché sembrerebbe derivare da una convinzione un po’ conservatrice che vede la musica tonale (che “ci torna” secondo i dettami dell’orecchio e non di regole posteriori) essere considerata l’unica forma “corretta” di musica.

2. Questa caratteristica, che sembra essere tutta musicale, ha permesso una moltiplicazione di modalità valutative e spostamento delle categorie di riferimento, complicando anche il ruolo della critica. Theodor Adorno avvertiva: «Il concetto stesso di gusto è ormai superato.

È che se la musica è per definizione priva di semantica dobbiamo ritenere: o che, proprio per questo, comunichi in maniera autonoma (e quindi però, visto che non ha ausili semantici, lo faccia in termini inequivocabili, assoluti), o che abbia sempre bisogno di aiuti extramusicali (parole, immagini) perché possa parlare all'uditore.

A centinaia i poeti, gli scrittori, i pittori, si sono lasciati ispirare dalla musica. Sono tante le opere, spesso mancanti di senso ma affascinanti nella loro illogicità, che sono frutto di un'ispirazione dettata dalla musica. Come se essa fosse una sostanza dopante<sup>3</sup> per l'immaginazione e permettesse, come una droga, di avere accesso a luoghi normalmente irraggiungibili dalla mente. Ma grossolano sarebbe stato, per chiunque di essi, pensare senza avere il minimo dubbio che la musica davvero volesse dire quello, non considerando che invece giocasse un ruolo importante la volontà di vedervi ciò che – almeno in apparenza – non c'era.

Eppure ciò non basta per arrendersi e non voler provare a capire cosa la musica possa dirci del mondo in cui siamo, quello che viviamo e quello che non conosciamo. A ben vedere i filosofi ci hanno provato, e se per qualcuno la musica parla in termini matematici e quindi – a partire da Pitagora – non sarebbe altro che il modo più piacevole che l'armonia dell'universo ha per farsi conoscere, per qualcun altro essa appartiene all'insondabile, e avvicinarsi è quasi pericoloso; un gioco d'azzardo in cui si perde sempre.

---

L'arte responsabile si orienta verso criteri vicini alla conoscenza, come l'esatto e l'inesatto, il giusto e lo sbagliato» (Adorno 1958, pag. 9). Qui sembra che persino lo scenario disciplinare sia cambiato; dall'ambito estetico si passa a quello gnoseologico-etico.

3. Non è stata affatto assurda la decisione di qualche tempo fa da parte della Federazione americana di atletica di vietare l'utilizzo della musica durante le gare sportive (in particolare i dispositivi come i lettori Mp3 spesso in uso nella corsa). L'immaginazione durante l'ascolto viaggia a livelli così alti da ingannare psicologicamente, sicché l'atleta sente meno la fatica e realizza prestazioni migliori.

La musica suggerisce, ci viene detto da alcuni, la musica rimanda altro. Ma se lo fa, lo fa intenzionalmente? Se così fosse dovrebbe sapere a cosa ci rimanda, e quindi non sarebbe più allusoria, ma con un obiettivo significante ben preciso. O forse la musica non si pensa; quando la si ascolta si pensa ad altro. Piuttosto è grazie a lei che si pensa<sup>4</sup>. E a questo era arrivato anche Jankélévitch: «la realtà musicale è sempre altrove», scrive<sup>5</sup>. Già, ma dove? Dove vogliamo? O c'è un luogo reale di realtà? Davvero riusciamo grazie a essa ad attingere a un luogo diverso da quello in cui la musica e noi ci troviamo al momento della manifestazione del suono?

Messa così, la musica sembrerebbe allora giocare il ruolo di uno strumento di conoscenza superiore, proprio come quel tipo misterioso di conoscenza di terzo livello (dopo quello debole dell'opinione e quello forte della ragione) di cui parla Spinoza nel secondo Scolio della proposizione XL della seconda parte della sua *Etica*:

Oltre questi due generi di conoscenza ne esiste un terzo [...] che chiameremo scienza intuitiva. E questo genere di conoscenza procede dall'idea adeguata dell'essenza formale di certi attributi di Dio alla conoscenza adeguata dell'essenza delle cose<sup>6</sup>.

Spinoza intende una conoscenza immediata, fulminante, in grado di connettere il singolare direttamente con il tutto. È quella che permettere di cogliere i rapporti numerici senza l'aiuto del calcolo (evidentemente inconscio, e qui torna alla luce la proposizione leibniziana<sup>7</sup>), quindi di una mediazione razionale. È una

4. Basti ricordare quante volte, immersi nella musica, iniziamo un viaggio mentale che ci porta in dimensioni differenti da quella in cui – musica negli orecchi – ci troviamo. È sufficiente un rumore esterno, un disturbo improvviso, a farci ripiombare nella realtà effettiva che non coincide con quella che credevamo di condividere con tutti mentre era soltanto nostra.

5. Jankélévitch 1961, pag. 88.

6. Spinoza 1677, pag. 156.

7. La nota sentenza "*musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare*

sorta di sensibilità intellettuale. E presumibilmente è quella stessa forza conoscitiva trascendentale dello spirito che intende Schelling per attingere l'assoluto. E forse è anche quella a cui Plotino fa riferimento come unica misteriosa via per accedere all'Uno.

In tanti hanno voluto convincerci che la musica fosse un'affidabile immagine mondana. E allora la musica è l'aspetto più gradevole della matematica, è la sua estrinsecazione estetica, la sua sembianza sonora; una verità eterna – per usare il linguaggio cartesiano – piacevole, più bella delle altre: matematica mista (poiché associa ragione e senso), sosteneva appunto Cartesio. Oppure è la volontà oggettivata, la forma sonora dell'universo, capace di svelarci il Tutto... E se è così, se la musica è la copia sonora del mondo, come possiamo usarla per conoscere il mondo stesso?

La materia precipua della riflessione filosofico-musicale è stata – e probabilmente è ancora prevalente – l'estetica, per il semplice motivo che musica è tradizionalmente considerata forma d'"arte". "Filosofia della musica" equivale così in molti casi a dire "estetica musicale". Ora, fortunatamente, l'estetica musicale non si è occupata semplicemente della bellezza, o della bruttezza, della musica. Non ne ha fatto cioè soltanto una questione di "gusto"; ne ha altresì indagato la comunicazione, ossia la reale capacità che la musica ha di contenere e trasmettere il suo messaggio. Il nodo centrale, che dà il via a una pletora di *aut-aut*, è la gestione di questo messaggio (che è un concetto e sembra essere fatto di un'altra materia, che non è sonora): il compositore può effettivamente metterlo nella musica o la musica lo possiede di per sé? Noi possiamo riceverlo? Lo riceviamo senza fraintendimenti e

*animi*" di Leibniz apre una serie di orizzonti speculativi, sia di tipo scientifico che metafisico. Il rapporto musica-matematica va perdendo l'afflato esoterico cosmogonico di Pitagora, Keplero o del Maier di *Atalanta Fugiens*, e viene invece riconosciuto come esplicazione strutturale del *modus cognoscendi*.

tutti allo stesso modo? Che ruolo ha l'esperienza personale di ognuno? E di conseguenza, da tale matrice: esiste la musica triste o allegra? O piuttosto siamo noi a determinarne il carattere a seconda del nostro stato d'animo? Il suono, da solo, ci dice qualcosa del mondo? Insomma: si possono fare considerazioni oggettive sulla musica oppure – qualora immagini o parole già non l'accompagnino, sconfessando così la sua autosufficienza – dobbiamo ricorrere a metafore e analogie di ogni genere?

I grandi pensatori, come si vedrà, non sono mai sembrati molto preoccupati da questo dilemma, hanno piuttosto procurato di inserire la musica nel loro sistema filosofico-speculativo nella maniera più coerente possibile. E però quasi tutti hanno attribuito all'arte sonora, che appariva come ingestibile dal pensiero, un potere quasi superiore, che poneva la musica in una posizione sempre un po' dubbia, finendo per assegnarla talvolta a un ambito – per così dire – “mistico”. Il che doveva suggerire che rispetto alle altre arti la musica aveva forse bisogno sì di un'estetica, ma di un'estetica particolare, diversa perché diverso era il suo oggetto, riconducendola così “a terra” affinché la si potesse scandagliare e spiegare.

Il primo a impostare davvero i problemi elencati sopra (o meglio, a rendere quelle questioni nodi problematici), fondando così l'estetica musicale come la conosciamo oggi (comprese tutte le difficoltà e le controversie derivate), è stato Eduard Hanslick con *Il bello musicale* (1854). In un momento di romanticismo maturo, quando la musica per i filosofi sedeva come su un trono, Hanslick riporta la riflessione musicale su un piano pratico, piano che il pensiero – diventato metafisico allorquando si era rivolto alla musica – sembrava aver dimenticato. Anzitutto, proprio cominciando il suo scritto, ammonisce:

Fino a oggi il modo in cui è stata considerata l'estetica musicale si è basato su un grosso equivoco: cioè essa non cerca di conoscere cosa sia

il bello nella musica [Musik], ma fa una descrizione dei sentimenti che questa suscita in noi<sup>8</sup>.

L'avvertenza di Hanslick consta nel rammentare che se c'è una possibilità di conoscenza oggettiva per ciò che riguarda la musica, essa non risiede nelle pur suggestive ipotesi estetiche dei filosofi, ma su uno studio dell'oggetto (musicale in questo caso) condotto il più scientificamente possibile:

L'applicazione di queste estetiche, in sé e per sé filosofiche, alla più eterea delle arti le attribuisce senza dubbio un qualcosa di sentimentale che, se rallegra le anime belle, offre pochi chiarimenti a colui che desidera apprendere. Chi cerca di sapere qualcosa sull'essenza della musica desidera uscire dall'oscuro dominio del sentimento e non esservi continuamente rimandato, come accade con la maggior parte dei manuali. [...] Se non vuol divenire affatto illusoria, l'indagine sul bello dovrà avvicinarsi al metodo delle scienze naturali quel tanto da provare a cogliere le cose stesse in carne e ossa e di ricercare che cosa vi sia in esse di permanente e oggettivo, prescindendo dalle mille diverse e mutevole impressioni. A tale riguardo la poesia e le arti figurative sono in uno stadio più avanzato della musica per quanto riguarda la ricerca e la fondazione estetica. [...] Sia l'estetica letteraria che quella delle arti figurative, così come la loro applicazione pratica, ovvero la critica d'arte, stabiliscono la regola che nelle ricerche estetiche la prima cosa da prendere in esame è l'oggetto bello e non il soggetto senziente<sup>9</sup>.

8. Hanslick 1854, pag. 37. Ciò che Hanslick condanna è attribuire alla musica lo scopo di dover suscitare i sentimenti. È un attacco a pressoché tutte le concezioni musicali preesistenti. Addirittura Cartesio dà inizio al suo trattato di musica così: «La musica ha lo scopo di divertire e di suscitare in noi diversi sentimenti. Si possono comporre melodie tristi e ciononostante piacevoli, senza che così gran contrasto ci provochi meraviglia». (Descartes 1618, pag. 71).

9. *Ibidem*, pagg. 37-38. La pretesa di considerare l'oggetto musicale svincolato dalle sensazioni del singolo ricevente, giustificherebbe a pieno titolo il ruolo e la valenza della critica musicale (Hanslick infatti fu anche ammirato critico) la cui funzione è effettivamente spesso sminuita da chi relega la musica alla sfera puramente emotiva e soggettiva. Ma,

Con questo approccio fenomenologico (e aggiungerei antipsicologista) *ante litteram*, Hanslick non solo chiede di rivolgersi all'oggetto, al dato musicale, ma fonda quell'indirizzo estetico-musicale che oggi è riconosciuto come formalismo, ossia l'idea – sviluppata lungo tutto il testo – secondo cui la musica non è il sentimento che *noi* rintracciamo in essa. Hanslick condanna il ricorso continuo, programmatico, dei filosofi al sentimentalismo, l'unica cifra – sembra – per valutare e spiegare la musica. Un'opera d'arte in generale – musica compresa – non valuta in base all'emozioni che dà (ammesso che sia in grado di darne); il sentimento, la sua comunicazione cioè (o meglio, il senso che l'ascoltatore le assegna), non può essere alla base delle leggi estetiche. Sarebbe, secondo Hanslick, un procedimento «antiscientifico». Questo non vuol dire che dagli affetti che la musica “muove” si debba prescindere (se il “bello” interessasse solo l'intelletto saremmo nel campo esclusivo della logica<sup>10</sup>), ma la sua natura asemantica fa sì che la musica rimandi a nient'altro che a sé stessa (ecco il formalismo) e quindi la sua analisi estetica deve risolversi in un'indagine prevalentemente musicologica<sup>11</sup>. Il contributo di

d'altro canto, l'obiezione che quasi chiunque nel tempo ha mosso al musicologo consiste proprio il fatto che sia una forzatura non voler vedere e contemplare la portata emotiva (che non necessariamente deve fare il paio con il soggettivismo: Hanslick identificava l'aspetto emotivo con quello personale, quindi non oggettivo, su cui è impossibile fondare la critica) della musica e l'impossibilità di volerla considerare nella sua pura forma. Il dibattito, ancora acceso, si può sviluppare in varie direzioni fino a che, come si sostiene in questo testo, la considerazione hanslickiana si può persino ribaltare affermando che la critica musicale è plausibile proprio perché poggia su un linguaggio condiviso che non è quello notazionale, ma quello emotivo.

10. Cfr. Ivi, pag. 14.

11. «La musica consiste di una serie di suoni e di forme sonore, che non hanno altro contenuto che se stesse. Esse richiamano alla memoria di nuovo l'architettura e la danza che ci presentano relazioni belle prive di un contenuto determinato. Ognuno può caratterizzare e definire l'effetto di un pezzo musicale secondo la propria individualità; ma il “contenuto” del pezzo non è altro che le forme sonore udite, perché i suoni non sono solo ciò attraverso



Hanslick è fondamentale poiché ha dato un'accelerazione esponenziale alla filosofia della musica, prima di lui – come detto – puramente contingente e complementare a un sistema generale delle arti che ogni filosofo includeva nel proprio percorso speculativo. Molta della semiotica musicale ha come presupposto il formalismo hanslickiano, ma anche parte del pensiero recente si è rifatto a quella teoria (la linea tracciata da Jankélévitch per esempio è il punto di incontro tra il formalismo e lo spiritualismo francese nella sua declinazione bergsoniana).

Peter Kivy è un esponente contemporaneo di quel che può chiamarsi formalismo arricchito<sup>12</sup>. Sostanzialmente Kivy parte dalle posizioni radicali di Hanslick, dunque ritenendo la musica pura (assoluta, strumentale) priva di capacità semantiche, e negandole lo statuto di linguaggio; in più però non solo non esclude il ruolo delle emozioni ma le ritiene costituenti una dimensione imprescindibile entro cui la musica acquista il suo senso esistenziale. Le emozioni cioè ineriscono alla musica come delle proprietà percettive; senza di queste la musica non la percepiremmo neanche. Senza le nostre emozioni la musica non suonerebbe. Ma, esattamente all'opposto di quanto diceva Hanslick, tali emozioni noi le

---

cui la musica si esprime, ma anche la sola cosa espressa» (Ivi, pag. 112). L'autore in pratica ha portato a compimento ciò che Kant aveva suggerito nel suo breve intervento sulla musica nella *Critica della facoltà di giudizio*. La questione dell'abbellimento, dell'arabesco, la funzione puramente decorativa, non rappresentativa, della musica nei termini enunciati da Hanslick, parte proprio da Kant.

12. Ossia «la dottrina secondo cui la musica assoluta è una struttura sonora senza contenuto semantico o rappresentazionale, una struttura che tuttavia a volta possiede in maniera rilevante le emozioni comuni come qualità acustiche di tale struttura. E questo è effettivamente un arricchimento del formalismo tradizionalmente inteso. Inoltre ho provato a difendere il formalismo arricchito dall'accusa che, per il fatto di concedere che la musica assoluta possa essere descritta in termini emotivi, io sia andato oltre i limiti del formalismo propriamente detto, perché, se la musica è descrivibile in termini emotivi, allora essa dovrebbe, *ipso facto*, denotare le emozioni, essere "su" le emozioni e, di conseguenza, avere contenuto semantico» (Kivy 2002, pag. 122).

rintracciamo nella musica stessa, nella sua bellezza, cosicché viviamo il sentimento non in un'esperienza associativa (e quindi relativa alle nostre esperienze di vita) bensì in un'esperienza estetica, legata alla musica – solo a quella – e quindi alle sue proprietà. Oltre a sembrare una teoria volta a salvare capra e cavoli (aggiungendo al formalismo l'idea di un'intenzionalità emozionale propria della musica), una tale tesi cognitivista, comunque difficilmente dimostrabile (esattamente come non è indiscutibilmente assegnabile l'attributo di bellezza), è sottoscrivibile – nei termini in cui la mette Kivy – quasi esclusivamente se si applica alla musica tonale, dove cioè le emozioni giocano un ruolo forte, determinante, e funziona meno se adoperata per certe espressioni tipiche della contemporaneità (musica seriale, spettrale ecc.). Allo stesso tempo però per molti aspetti, come vedremo, quella di Kivy è una teoria condivisibile.

A ogni modo, è comune alla maggior parte dei pensatori contemporanei la convinzione di base che la musica non sia una lingua universale<sup>13</sup>. Una lingua cioè che parla a tutti allo stesso modo. Se fosse così – si dice – la musica avrebbe per chiunque, senza distinzione di età, esperienza, collocazione geografica, lo stesso valore e lo stesso messaggio. Questa, sembrerà curioso, è in realtà la posizione più ovvia e più semplice da prendere, giacché nessuno ha mai dimostrato una capacità propria della musica di comunicare in maniera inequivocabile, se non grazie ad attribuzioni di senso posteriori, culturalmente condivise. Se Jankélévitch, per dirlo, si lancia in frasi suggestive e di grande effetto:

13. Ma forse l'equivoco di considerare la musica un linguaggio universale è nato da un problema semantico: si è scambiata la parola "linguaggio" con "lingua"; è vero sì che è una lingua universalmente riconosciuta (ma non conosciuta) perché è fatta di suoni (stesso discorso può farsi con i colori), ma non è vero che funzioni da linguaggio (che è un sistema e come tale deve essere condiviso) universale, altrimenti tutti, in tutte le parti del mondo, si comunicherebbe in maniera esatta e incomprensibile con la musica.

La musica non è dunque né un linguaggio, né uno strumento per comunicare concetti, né un mezzo d'espressione utilitaristico (perché non si è mai obbligati a cantare) – e tuttavia non è puramente e semplicemente inespressiva, né l'Espressivo è una colpa! [...]. La musica acquista il suo specifico significato e persino la sua metafisica a cose fatte, poiché sul momento non è possibile precisarne l'intento in modo univoco [...]. Il senso della musica si presta unicamente a profezie retrospettive: la musica significa qualcosa solo al futuro anteriore<sup>14</sup>!

c'è chi, come Giovanni Piana, prova a spiegarlo contrapponendo all'idea del linguaggio universale la teoria della visione di Berkeley secondo cui:

i fatti visivi sono segni e dunque debbono essere interpretati, ma anche [...] il loro significato è subito lì, a portata di mano, lo stesso per tutti gli uomini: quelle manifestazioni percettive che significano per me un albero, significano un albero anche per un aborigeno australiano come per chiunque. La stessa cosa non si può dire per la musica, essa non è un linguaggio che parla direttamente e spontaneamente a tutti gli uomini<sup>15</sup>.

Quest'ultimo argomento è molto classico. È il primo che solitamente si fa per rimarcare le differenze tra il linguaggio dei suoni e quello delle immagini. Ma c'è uno slittamento qui tra ciò che il suono è e ciò che vale (cioè che significa per l'ascoltatore) che non sembra essere considerato. L'albero è un albero per tutti, così come un suono è un suono per tutti. L'aborigeno – che vede lo stesso albero che vedo io – ascolta lo stesso suono che sento io. È il significato (simbolico? Lo vedremo) che gli attribuisce che è diverso. Cioè un suono, che è oggettivamente lo stesso per tutti, può essere percepito come bello o brutto, rimandare a un ricordo piacevole o spiacevole, ma è appunto un riferimento. Forse è

14. Jankélévitch 1961, pag. 53.

15. Piana 1991, pag. 37.

l'esempio dell'albero a essere parziale, non del tutto pertinente: se prendessimo una valigia, al posto dell'albero, sarebbe la stessa cosa? Oppure il selvaggio, l'aborigeno, l'eschimese, non riuscirebbero a vedere la valigia come la vediamo noi? Ne considerarebbero la funzione? Il problema in realtà è quando la musica smette di essere un insieme di suoni e diventa "arte". Anche gli alberi, nell'arte (figurativa), potrebbero non essere più così universalmente riconosciuti. È allora inevitabile che il punto nevralgico sia quanto la musica sia in grado di parlare da sola e quanto invece la sua efficacia comunicativa dipenda da dimensioni culturali e antropologiche. L'estetica musicale si è contaminata abbastanza presto; il suo oggetto da tempo non è più solo una musica, ma la "storia" di quella musica. Relativamente a ciò i semiologi, che in fin dei conti ricercano il significato nella musica, partono da presupposti non solo segnici, ma anche culturali. Considerando che l'oggetto e il suo senso abitano due piani differenti. E d'altro canto lo stesso Piana non manca di segnalarlo:

nella parola noi distinguiamo il *suono* dal *sensò*, ma il suono – il materiale sonoro che funge da veicolo del senso – è certamente *neutrale* rispetto all'istituzione di questo o quel riferimento all'oggetto, non vi è nulla in esso che prospetti o suggerisca un determinato legame di senso piuttosto che un altro qualsiasi. Secondo questa analogia, anche al materiale musicale spetterebbe un "senso", solo attraverso un'immissione estrinseca al materiale stesso benché, come del resto può accadere anche nel caso della parola, essi possono apparire come reciprocamente e inestricabilmente connessi l'uno all'altro. Con ciò [...] si prende posizione sui simbolismi che talora si attribuiscono alle qualità sonore come tali alle loro possibili differenze: in essi si deve cogliere niente altro che l'*azione della facoltà associativa* sulla quale ancora una volta la tradizione esercita tutto il suo peso<sup>16</sup>.

L'ipotesi della neutralità del suono, e di una costruzione del senso

16. Ivi, pag. 19.

per vie puramente associative, certamente divide e accende il dibattito. E più in generale la questione della legittima cittadinanza della parola, dell'aspetto verbale, nel mondo della musica diventa impellente. Quanto le parole sono utili o, viceversa fuorvianti, per la comunicazione e la comprensione di un brano musicale? Si pensi ai titoli e a come essi possano essere "dannosi". Nessun aggettivo in maiuscolo, "Patetica", in testa a una sinfonia la renderà più malinconica o dolorosa di una che non porta quel nome; così non si vede perché un pezzo intitolato "Al chiaro di luna" debba suggerirci un'atmosfera notturna più di un brano che per titolo ha solo il numero d'opera<sup>17</sup>. Allo stesso modo, come va presa distanza dai titoli (ma pur non smettendo di chiedersi perché sono stati messi), bisogna fare attenzione alle metafore, largamente usate soprattutto dalla critica, tramite le quali ognuno fa passare una propria – e dunque personale? – interpretazione di un messaggio musicale che siamo persuasi sia nato libero. E così, in un attimo, per essere prudenti e inattaccabili, si entra nei territori del "sembra" e del "come se"; allontanando sempre di più la possibilità di asserire "è". Ma, come sosterremo, se c'è una legittimità del linguaggio metaforico è proprio perché questo è fondato cognitivamente ed emotivamente.

Il problema della "oggettività" del messaggio musicale è comunque vivo. Se soprattutto i filosofi sono rappresentanti di un certo "relativismo" interpretativo – che ha fatto di conseguenza accettare loro anche tutte le nuove correnti musicali –, molti musicisti hanno invece una visione quasi innatista, secondo cui la musica si deve muovere in un ambito circoscritto, e non tutto le è

---

17. Anche l'escogitazione di Debussy di mettere in partitura i titoli dei preludi solo alla fine di ognuno di essi, da un lato per evitare che l'esecutore venisse suggestionato e dall'altro perché egli verificasse poi di aver interpretato il "giusto" spirito della composizione, è fallace. Ovunque si metta un nome, e quando lo si sveli, esso è foriero di equivoci perché pilota sempre l'interpretazione la quale è libera solo se la musica è lasciata parlare da sé.

concesso. Per personaggi – musicisti e teorici – come Ernest Ansermet, Wilhelm Furtwängler, Heinrich Schenker, è la natura umana a dettarci il modo di fare musica e il modo di ascoltarla, pertanto guardano con sospetto (in taluni casi come un’aberrazione) ciò che varca certi schemi “biologicamente” costituiti<sup>18</sup>. E di conseguenza nella musica certe strutture “non si toccano”, cioè sono come delle essenze primarie, delle cellule immodificabili da cui scaturiscono composizioni sempre diverse.

Deryck Cooke<sup>19</sup> ha addirittura individuato e classificato alcuni motivi tematici (di poche note) tutti caratterizzati da certi intervalli i quali ci dicono che genere di emozioni possono suscitare. In pratica c’è un numero finito di temi ricorrenti usati più o meno consapevolmente dai compositori per muovere gli affetti. Cooke ha proceduto per via empirica, rintracciando questi temi in varie composizioni e questo rende difficile la dimostrazione della sua tesi. Ma va detto che è un modo di ragionare oggi comune a molti, che può portare da un lato a risolvere molte questioni relative alla soggettività dell’interpretazione del carattere di un brano, dall’altro però a un mero e arido riduzionismo di tipo strutturalista.

È però un atteggiamento, questo di risalire a strutture interne, caratteristiche intrinseche, aspetti ontologici del suono, niente affatto trascurabile. Noi possiamo davvero sapere cosa vuole dirci il compositore: se egli comunica combinando i suoni a seconda del loro “effetto” su di noi significa che essi hanno delle proprietà interne capaci di agire sul nostro animo, nel senso non di modificarlo bensì di interpretarlo. E allora la musica, da sola, vuole parlarci e così è il compositore – ma più in generale: l’uomo – che diventa il mezzo attraverso cui la musica si esprime e non il contrario.

18. In sostanza questo riferimento scientifico alla nostra natura umana si risolverà quasi sempre in una vivida difesa della tonalità.

19 *The Language of Music*, 1959.

Il musicista non attinge al silenzio per fare musica. La musica gli preesiste, lui la coglie, o meglio ne coglie una delle tante possibili manifestazioni (come avrebbe fatto Dio nella creazione per scegliere il mondo). Per Plotino ad esempio esiste una musica maiuscola, primaria rispetto a quella sensibile: «non è la non-Musica che fa il musicista, ma la Musica; e la musica sensibile è prodotta dalla Musica che le è anteriore» (*Enneadi*, V 8-1, pag. 905). Così il musicista sarebbe l'intermediario che attraverso la sua scelta, la musica, ci dà una parziale manifestazione della Musica. Ora non sappiamo con quale consapevolezza, ma l'artista – se non vede – intravede l'universo sonoro nella sua completezza e in relazione al suo genio ce ne restituisce porzioni, aspetti singolari, incompleti: suggerimenti. Il campo sentimentale, che sarà in ultima analisi l'unico dominio assegnato alla musica dai filosofi, è inteso come del tutto funzionale poiché fornisce il lessico extramusicale per parlarne.

L'emozione non è il fine ultimo della musica, bensì il primo passo verso uno scopo conoscitivo più grande. Cioè è un mezzo, che la natura ha relazionata al piacere (o al dispiacere), per arrivare alla verità.

## 1.2. I filosofi e la musica

Le questioni che hanno investito l'argomento musicale in secoli di storia del pensiero hanno le origini più disparate: quella matematica e quella morale; quella estetico-sentimentale e quella psicologica; quella critico-sociale e quella fenomenologica. Tante domande che scaturivano da differenti indirizzi filosofici, per un solo oggetto: la musica.

Oggi per esempio, sulla traccia positivista darwiniana e spenceriana, ci si domanda se la musica serve, al di là della sua funzione emotiva, anche dal punto di vista cognitivo, se abbia uno

scopo biologico, un motivo naturale. Sul “bisogno” della musica osserva Sloboda:

Nella nostra società vi sono molti artefatti complessi che ci aiutano a esternalizzare e a oggettivare le organizzazioni di cui abbiamo bisogno, e che valutiamo. Nelle culture primitive gli artefatti sono pochi, e l'organizzazione della società deve essere espressa in maggior misura con azioni transitorie e con modi in cui le persone interagiscono reciprocamente. La musica fornisce forse una cornice mnemonica unica entro cui le persone possono esprimere, con l'organizzazione temporale di suoni e gesti, la struttura delle loro conoscenze e delle relazioni sociali<sup>20</sup>.

Quindi il livello cognitivo di memorizzazione si sovrapporrebbe a quello di condivisione sociale contribuendo a un deposito di conoscenze e di relazioni delle varie culture, in particolare di quelle meno alfabetizzate<sup>21</sup>. Ma questo è un risultato di derivazione sociologica molto recente. Prima di arrivare a ciò c'è stata in antichità un'etica della musica, che piegava il suo bisogno pratico alla questione propriamente morale dell'educazione dell'individuo. Ed è stata per un periodo, anche lungo parte del medioevo, la linea di riflessione musicale prevalente. Poi lo scettro è passato a chi invece ha spostato l'oggetto musica nell'ambito della conoscenza. La musica come scienza è stata argomento prediletto per i razionalisti. Solo quando la musica è fuoriuscita definitivamente dal quadrivium di formulazione boeziana<sup>22</sup>, passando per una trattazione seman-

20. Sloboda 1985, pag. 407.

21. Ma pur vero è, aggiunge Sloboda, che non possiamo pensare che sia la musica il più forte mezzo mnemonico: «la società di oggi è cambiata, e i sussidi mnemonici che oggi abbiamo a disposizione sono più potenti della musica» (ivi, pag. 408).

22. L'inclusione della musica nel quadrivium (aritmetica, geometria, astronomia, musica) da parte di Boezio era relativamente significativa dal punto di vista dell'isolamento della disciplina per uno studio specifico: l'arte musicale era considerata non solo il mondo dei suoni, ma comprendeva anche danza e poesia; il che vuol dire che dal punto di vista semantico, un'indagine sui suoni priva dei contributi fortemente significanti del gesto e della parola non aveva luogo.



tico-estetica non di poco conto<sup>23</sup>, ha cominciato a essere considerata quasi esclusivamente forma d'arte; l'aspetto matematico scientifico ha lasciato il posto prima alla speculazione estetica e poi psicologico-sociale, tornando sui propri passi scientifici solo più recentemente. E si è generato un equivoco, soprattutto per quanto riguarda i primi due contesti: cioè a partire dalla riflessione estetica non si è più riusciti a rinunciare alla questione della bellezza (o della qualità) e il pensiero musicale era costantemente pensiero del bello (o del buono) musicale; non arrivando così più a renderlo indipendente da una valutazione<sup>24</sup>. E tale problematica è nata perché in pochi hanno fatto filosofia della musica senza identificare quest'ultima con l'opera, la composizione. La musica è una dimensione ampia e indefinita che noi conosciamo frammentariamente per mezzo di composizioni, lavori musicali di valore più o meno alto, le quali nel momento in cui vengono definite "opere"<sup>25</sup> conquistano per di più

23. È la questione degli affetti in musica sollevata in epoca rinascimentale dalla Camerata de' Bardi, che già affrontava la problematica, oggi ancora dibattutissima in campo semiotico, musica-parola (per approfondire si veda l'esautiva sintesi in Fubini, 1993). Qui ci basta considerare quanto fosse tornata forte l'esigenza di sostenere le parole attraverso una musica *adatta*. Per esempio la sofferenza narrata nei versi doveva accompagnarsi a una musica non casuale. Ogni parola aveva una gamma finita e stabilita di soluzioni melodico/armoniche. Se per cantare il dolore si faceva uso di una dissonanza, se per cantare la malinconia si ricorreva a una melodia discendente, era perché si erano attribuite con certezza qualità semantiche anche ai soli suoni.

24. Per Paolo d'Angelo l'aspetto valutativo è proprio intrinseco all'estetica. Quindi imprescindibile (Cfr. 2011).

25. Anche sulla definizione di opera d'arte c'è ancora molto da discutere. La domanda "che cos'è un'opera d'arte?" ancora non ha trovato risposte soddisfacenti e universalmente accettate. Sull'ontologia dell'opera d'arte c'è un dibattito acceso da molto tempo e soprattutto tra i filosofi analitici. Per esempio sono interessanti a questo proposito i saggi di Nicholas Wolterstorff e di Peter Kivy (raccolti nell'antologia *Estetica e filosofia analitica*, 2007) nei quali l'attenzione all'opera musicale è preminente. Ciò che incuriosisce è che le profonde e articolate elucubrazioni dei due autori – d'accordo su alcuni punti, in disaccordo su altri – sembrano infine risolversi in una problematica relativa alla fissazione (grafica, fonografica ecc.) della musica, fissazione intesa come *luogo in cui la musica si trova*: è la rintracciabilità della musica insomma a rendere un'opera tale. Per esempio Wolterstorff

l'attributo di arte. E già questo renderebbe parziale la quantità di dati sonori cui rivolgere l'attenzione. Per essere liberi dalla manifestazione particolare della musica, bisognerebbe esercitare il pensiero sulla sua dimensione più generale, trovando certe qualità musicali universali che permettano un'analisi slegata dalle singole produzioni degli artisti. Altrimenti si deve poi considerare una dimensione critica che difficilmente rende pura l'applicazione filosofica alla musica. Inevitabile così sarebbe il giudizio, anche per il solo fatto di aver operato la scelta (già frutto di un giudizio di valore) del proprio oggetto di analisi, se si ha a che fare con un'espressione artistica confezionata come tale<sup>26</sup>. In effetti, che sia per competenze musicali ristrette oppure per visioni del mondo più ampie, i filosofi a differenza dei musicologi sono riusciti a prescindere dai singoli oggetti musicali (intesi come composizioni, lavori conclusi) dedicandosi a una riflessione di respiro totalizzante. Ma non senza conseguenze, dando il via spesso a una serie di abitudini speculative che hanno orientato il pensiero sull'arte in generale, sulla musica in particolare, e di cui oggi è difficile liberarsi.

Kant è tra i maggiori responsabili del legame tra i concetti di "bello", "arte" ed "estetica", come se fossero imprescindibilmente

---

differenzia l'opera musicale dalla performance; cioè non necessariamente esse coincidono, il che significa che una musica suonata potrebbe non essere considerata un'opera musicale (il caso dell'improvvisazione) se in nessun modo registrata e che viceversa un brano scritto ma mai eseguito lo sia in quanto composto secondo determinate «condizioni di correttezza». La partitura, secondo Wolterstorff, garantirebbe una normativa fissata a cui far capo per ritenere una musica opera d'arte o meno (se essa coincide con la partitura lo è), il che lo porta anche a supporre che una cattiva esecuzione di una composizione scritta non sia giudicabile opera d'arte (poiché mancherebbe di conformità con la partitura). Kivy invece propone l'ipotesi di un «platonismo musicale», secondo cui tutto ciò che noi giudichiamo opera musicale non sia altro che una scoperta o una selezione di ciò che la musica è già per conto suo. Quindi il ruolo del musicista è di portare all'esistenza strutture musicali già essenti. Tutto sta a stabilire "dove" esse siano.

26. L'estetica è stata ritenuta quindi l'ambito dei giudizi riflettenti e non puramente determinanti. E la musica ne ha subito le limitazioni.

parte dello stesso ambito e anzi scontassero un'assoluta interdipendenza. Cioè l'estetica si occupa di arte, che è tale se è bella; e quindi solo all'interno di una disciplina come l'estetica possiamo codificare il concetto di bello e usarlo per valutare e analizzare l'arte.

Pur avendo utilizzato sempre il termine "estetica" nell'accezione teoretica originale (*àisthesis*, percezione)<sup>27</sup> nella *Critica della ragione pura* (estetica trascendentale), e nonostante lo stesso vocabolo – almeno come sostantivo – sia un *hapax* nella *Critica della facoltà di giudizio*, è proprio con quest'ultimo testo che la riflessione kantiana diventa il punto di partenza dell'estetica moderna, intesa come disciplina filosofica relativa alle arti. Facendo così dell'opera di Kant un riferimento ancor più cogente di quello creato da Baumgarten, il quale fu il primo a introdurre il termine "estetica" con la concezione ancora attuale, dedicandogli un'opera intera, *Aesthetica* (1750), appunto<sup>28</sup>.

La *Critica della facoltà di giudizio* è in effetti l'opera in cui, più di ogni altra, Kant dedica spazio alle arti (ma non così tanto e niente affatto in termini tecnici); e se ne serve per categorizzare "bello", "piacevole", "sublime": in sostanza per illustrare *come* si giudica. Nel trattare la materia musicale Kant utilizza criteri molto comuni allora, diffusi soprattutto tra gli enciclopedisti francesi, secondo

27. Tra le tante, la definizione di Schleiermacher appare un po' eterodossa e sibillina: «Il nome *Estetica* significa teoria della sensazione e così è opposto alla Logica. Sono escluse le sensazioni fisiche e le morali, perché entrambe sono pratiche, cioè trapassano in azioni» (Schleiermacher 1988, pag. 47). Ma quali sarebbero allora le sensazioni non pratiche? Quelle mentali, teoretiche? Non sono allora forse le percezioni?

28. L'ambiguità e lo stadio infantile del termine emergono fin dal primo paragrafo delle sue *Lezioni di estetica*: «L'estetica in quanto scienza è ancora nuova; si sono naturalmente date ripetutamente regole per il pensiero bello, ma in passato non si è ancora messo in ordine sistematico in forma di scienza l'intero complesso di tutte le regole e di conseguenza anche questo nome può essere ancora ignoto a molti. [...] La si definisca dunque teoria delle belle scienze [...] scienze delle nostre facoltà conoscitive inferiori [...] *l'arte di pensare in modo bello* [...] metafisica del bello» (Baumgarten 1750, pag. 26).

cui la musica non forma culturalmente l'individuo. Giacché la musica non parla, poiché la sua natura asemantica e a-rappresentativa non aiuta a spiegare, a dimostrare la musica cos'è, com'è, che fa, a che serve – si liquida l'argomento con poche frasi, ma pregnanti:

Dopo l'arte della poesia vorrei mettere, se è in questione l'attrattiva e il moto dell'animo, quell'arte che è più prossima ad essa tra le arti verbali e ad essa si può molto naturalmente unire, cioè l'arte musicale. Infatti, sebbene parli senza concetti, con nient'altro che sensazioni, e quindi non lasci che rimanga qualcosa su cui riflettere, come invece fa la poesia, essa però muove l'animo più variamente e, sebbene in modo solo passeggero, più intimamente; ma, certo, è più *godimento* che cultura (il gioco di pensieri, che in questo modo è suscitato collateralmente, è solo l'effetto di un'associazione, per così dire, meccanica) ed ha, giudicata dalla *ragione*, meno valore che ciascun'altra delle belle arti. [...]

Invece, se si apprezza il valore delle belle arti in funzione della cultura che esse procurano all'animo e si assume come criterio l'estensione delle facoltà che, nella facoltà di giudizio, debbono concorrere alla conoscenza, allora la musica, dal momento che gioca semplicemente con sensazioni, ha sotto questo rispetto il posto più basso tra le belle arti (così come forse ha il più alto tra quelle che vengono apprezzate per la loro piacevolezza)<sup>29</sup>. [*corsivi miei*]

La tesi di Kant insomma è che la musica, raffigurando nulla poiché priva di figura e dicendo nulla poiché priva di parola, non

29. Kant 1790, pagg. 164-165. La posizione severa di Kant sulla musica è stata spesso interpretata anche come bacchettona, moralista, dettata quasi da un'antipatia personale. Più avanti il filosofo non manca di far notare una qualche invasività dell'arte musicale: «Inoltre è inerente alla musica una certa mancanza di urbanità, il fatto che essa diffonda il suo influsso, principalmente per come sono i suoi strumenti, più lontano di quanto si vorrebbe (sul vicinato) e in tal modo, per così dire, imponga se stessa, compromettendo quindi la libertà degli altri, che sono al di fuori dei partecipanti alla riunione musicale; ciò che le arti che parlano agli occhi non fanno, basta che si volgano i proprio occhi altrove se non ci si vuole esporre alla loro impressione» (*Ibidem*, pagg. 165-166). È ciò che più elegantemente e poeticamente, e stavolta a tutto favore della musica, dirà Schafer più tardi con la bellissima frase "le orecchie non hanno palpebre".

è “cultura”, cioè non serve alla crescita culturale e intellettuale dell'uomo, ma può considerarsi soltanto un utile, e magari virtuoso, passatempo. Quindi, ove si parli di funzione emotiva, la musica, definita «arte del bel gioco delle sensazioni», può anche giocare un buon ruolo, ma quando si tratta di avere a che fare con la conoscenza, essa scivola all'ultimo posto tra le arti belle<sup>30</sup>.

A ogni modo, risaltano molteplici contraddizioni. Se la musica è stata definita come sopra, non sarà allora forse *sempre* arte piacevole piuttosto che arte bella<sup>31</sup>? E poi, ed ecco il contrario, se caratteristica dell'arte bella è di trascendere l'immagine come didascalia, come imitazione, trasfigurando il mondo, non è la musica l'unica a potersi definire a pieno titolo arte bella, quella per eccellenza, non essendo affatto rappresentativa e descrittiva? Il bello, dice Kant, fa a meno del concetto; quale espressione più della musica piace (o non piace) a prescindere da concetti (e valutativi e si-

30. Le estreme conseguenze di questa prospettiva, soprattutto se seguita in maniera miope e acritica, si rintracciano nell'abitudine attuale (molto frequente in Italia) di ospitare la musica sempre piuttosto marginalmente nell'agorà della cultura. Un esempio su tutti è costituito dai giornali (quotidiani e settimanali in primis) che tendono a separare la pagina culturale da quella degli spettacoli, inserendo in quest'ultima sezione le tematiche musicali. Contribuendo viepiù a consolidare quella bizzarra certezza (indotta anche dal sistema scolastico) secondo cui se non si conosce Giuseppe Verdi si è ignoranti, ma se non si sa chi sia Alessandro Manzoni lo si è di più.

31. Il piacevole, ricorda Kant in una nota inserita nell'*Analitica del sublime*, «non contribuisce alla cultura, ma appartiene al semplice godimento» (*Ibid.*, pag. 103). Ora la musica, da quanto detto non ha molto a che spartire con l'accrescimento culturale. Eppure Kant sarebbe disposto a considerare la musica come arte bella – anzi, prevede che lo sia – qualora chi l'ascoltasse, durante l'ascolto, potesse «giudicare immediatamente, nella percezione, la proporzione della divisione del tempo operata da quelle vibrazioni» (*Ibidem*, pag. 160); allora potremmo giudicare non la piacevolezza, bensì la bellezza (armonica) di una composizione. Ma se questo non è possibile (e Kant ha infatti seri dubbi che lo sia), la musica non può dirsi qualcosa oltre che piacevole. In sostanza Kant pretende dalle arti *comprensione*, allora assegna a esse uno statuto – quello di bellezza – in cui può entrare in gioco il giudizio di gusto. Questo approccio non è affatto peregrino, poiché sembrerebbe teorizzare una critica artistica basata appunto sulla esatta coscienza dell'oggetto preso in esame, non certo sulle pure sensazioni da esso derivate.

gnificanti)? E cosa dire allora dell'imponderabile, e spaventevole nel suo essere smisurato, sublime? Sarebbe impossibile e contraddittorio definire la musica sublime visto che esso «piace immediatamente per la sua opposizione all'interesse dei sensi»<sup>32</sup>?

Insomma, la lettura della musica nell'opera kantiana non è limpida; lo sembra perché egli scrive chiaramente cosa pensa a riguardo, ma tante categorie da lui stesso definite sembrano potersi applicare alla musica anche là dove ne aveva escluso la possibilità. L'importanza della riflessione sta però nell'aver proposto un formalismo in nuce. Quell'idea cioè che la musica sia pura forma<sup>33</sup> senza contenuto (parliamo qui di musica assoluta, il contenuto poi glielo darebbe il testo). È l'inizio di un percorso accolto e poi compiuto da Hanslick, tanto che sono in molti a ritenere ipoteticamente *Il bello musicale* l'opera che Kant avrebbe scritto qualora si fosse dedicato alla disciplina musicale.

Kant comunque è tra gli ultimi pensatori in cui la musica ha questa considerazione un po' strana, oscillante tra l'accettazione piena nelle arti belle, e l'esilio in quelle solamente piacevoli. Come si vede, neanche lui era scampato a quell'esigenza di collocamento, una sorta di mania classificatoria, che caratterizza pressoché tutti i filosofi. Nel creare un sistema di relazioni tra le arti, l'occasione di porle in un ordine valoriale si presenta quasi inevitabile. Già Plutarco ne accennava:

Io credo che dopo la grammatica venga la musica; infatti, è atto religioso

32. Ivi, pag. 104

33. La "forma" in questione non c'entra con la forma nella accezione musicologica (la forma-sonata, per esempio, che inerisce a una modalità compositiva). Si tratta dell'apparenza estetica più pura, qualcosa che noi siamo costretti ad astrarre ogni qual volta ci troviamo di fronte a qualcosa dai contenuti, significati, ben chiari (un quadro rappresentante un paesaggio) e che invece ci risulta l'unica oggetto di contemplazione nel caso della musica (o, nell'arte figurativa, di un quadro astratto).

e dovere prioritario per gli uomini celebrare con inni gli dèi, che a essi soli hanno fatto dono di una voce articolata<sup>34</sup>.

Il che sembra un pensiero già illuministico (soprattutto di indirizzo francese, cioè: la parola sopra a tutto), invero in questo caso aveva più un riscontro pratico (ossia la prassi rituale).

Per Leonardo la palma di “arte sulle arti” spettava alla pittura, la musica le sottostava necessariamente. Il paragrafo 25 della prima parte del *Trattato della pittura* è intitolato “*Come la musica si dee chiamare sorella minore della pittura*” e spiega che

Essa [la musica] è subietto dell’udito, secondo senso all’occhio, e compone armonia con la congiunzione delle sue parti proporzionali operate nel medesimo tempo, costrette a nascere e morire in uno o più tempi armonici [...]. Ma la pittura eccelle e signoreggia la musica perché essa non muore immediate dopo la sua creazione, come fa la sventurata musica, anzi, resta in essere, e ti si dimostra in vita quel che in fatto è una sola superficie<sup>35</sup>.

In pratica ciò che per i filosofi moderni e contemporanei sarà il punto di forza della musica, cioè il tempo, per Leonardo ne è la debolezza; la musica scorre e quindi “scade”. La pittura è immortale poiché atemporale. La questione della temporalità è così inerente all’universo sonoro che nessun filosofo ha tralasciato mai nella propria analisi di considerare come il tempo “governi” la musica; la quale da una parte ne è vittima (la musica *passa* e per questo «ha bisogno di una *riproduzione* sempre ripetuta», spiega Hegel<sup>36</sup>), dall’altra ciò le permette di “vincere” sulle altre arti, proprio in virtù di una sua incatturabilità e del suo affrancamento dall’estensione spaziale. Tempo e spazio sono le dimensioni entro cui ri-

34. Plutarco 2008, pag. 17.

35. Leonardo Da Vinci 2002, pag. 38.

36. Cfr. Hegel 1838, pag. 1015 (salvo ove indicato, l’edizione italiana dell’*Estetica* considerata qui è quella Einaudi 1997).

condurre le forme d'arte e le loro caratteristiche principali sono usate per confrontarle ed eventualmente classificarle, permettendo viepiù affascinanti metafore come quella prima goethiana poi schellinghiana dell'architettura come "musica congelata". «La musica è un'arte temporale essenzialmente – e non secondariamente, come la poesia, il romanzo e il teatro», affermerà Jankélévitch<sup>37</sup>. Cioè il tempo la *costituisce* la musica, non è che le imponga soltanto di distribuire i suoi elementi uno dopo l'altro (quello è necessario per tutte le arti, per tutte le cose del mondo); semplicemente si svolge grazie al tempo e anzi è il tempo stesso<sup>38</sup>.

La durata dell'opera d'arte per Leonardo è, assieme al senso di riferimento<sup>39</sup>, il metro per misurarne l'importanza; la caducità dell'opera è inevitabilmente determinata dal materiale con cui è

37. 1961, pag. 60.

38. Ne dipende talmente che non si può riassumere, ridurre; e ciò si intreccia ineludibilmente con la questione relativa all'impossibilità di identificare suono e parola. Scrive Massimo Mila: «Questa radicale differenza di natura che c'è tra la musica (o l'arte, in genere) e i discorsi di pratica comunicazione, si manifesta nella possibilità che quest'ultimi presentano, di lasciarsi riassumere, mentre è evidentemente impossibile riassumere una sinfonia o un quartetto. Una sinfonia è semplicemente se stessa: le proprie note dietro le quali non c'è niente che si tratti di andare a scoprire e che si possa rendere con parole. (Naturalmente, sarebbe un grossolano errore credere che una sinfonia si riassume citandone i temi fondamentali: non si riassume un bel niente perché la musica consiste proprio in quello sviluppo dialettico che muove dai dati tematici iniziali. La citazione dei temi può servire molto bene a ricordare la sinfonia a chi l'abbia già sentita, o tutt'al più a suggerirne, a chi non la conosce, una pallida idea, ma nessuno ardirebbe a dire di conoscere una sinfonia per averne sentito i temi)» (Mila, 1956, pag. 54). Qui Mila si riferisce a due tipi di riassunto: uno inteso come sintesi (impossibile in qualunque forma d'arte; come infatti sintetizzare anche un quadro o una poesia mantenendoli tali?); uno come spiegazione – racconto – del senso (o del contenuto!) dell'opera (possibile invece per pressoché tutte le arti, fuorché la musica).

39. Da Vinci non avrebbe potuto fare il tifo per la musica anche per non contraddirsi. Per lungo tempo l'occhio è stato considerato lo strumento primario di conoscenza del mondo e Leonardo elogia la vista, che chiama «la finestra dell'anima», come il senso più nobile fornito all'essere umano. Così ritiene che sarebbe danno più grave perdere l'uso degli occhi piuttosto che quello degli orecchi, perché senza ascoltare si può vivere lieti, senza vedere si perderebbe la bellezza delle cose (cfr. par. 12, *Trattato della pittura*).



creata: i suoni vanno, la pittura si fissa<sup>40</sup>. E, invertendo questa prospettiva, Hegel premierà la musica proprio in virtù di due caratteristiche: la temporalità e il materiale (leggero e impalpabile). Nella sua gerarchia delle arti, Hegel colloca la musica sopra le arti figurative (architettura, scultura, pittura) ma al di sotto della poesia (l'unica «arte assoluta», poiché «arte del discorso»), come aveva fatto Kant, pur riconoscendo alla musica un ruolo ben più importante. In un complesso di cinque arti<sup>41</sup> la musica è quindi «la seconda arte romantica<sup>42</sup>», perché:

pur portando a comunicazione l'interno, rimane tuttavia essa stessa soggettiva nella sua oggettività cioè non lascia, come le arti figurative, divenire per sé libera l'estrinsecazione a cui si dischiude, né le fa pervenire ad un'esistenza in sé quietamente sussistente<sup>43</sup>.

Hegel riconduce tutte le sue valutazioni a una questione di sensibilità dettata dalla natura. La musica passa in noi attraverso gli orecchi, di questo non si dimentica. E una bella interpretazione del senso dell'udito come facoltà teoretica per nulla sottovalutabile la dà con queste parole:

40. Si potrebbe qui cogliere un ragionamento fallace, poiché anche la scultura si fissa, e perdura presumibilmente anche più della pittura. Leonardo si tutela dall'accusa liquidando la scultura quale «arte meccanicissima», che richiede solo una fatica fisica maggiore e in cui la forma viene estratta dal materiale stesso, non creata per contemplazione come fa il pittore. Il pittore è vero artista perché crea la prospettiva su una superficie piana, la tridimensionalità della scultura è invece insita nella sua natura.

41. È però giusto ricordare che nell'estetica hegeliana esiste una tripartizione formale di questo sistema. C'è una forma *simbolica*, corrispondente allo stadio più basso del cammino artistico che è quello dell'architettura; poi c'è quella *classica*, dove ha cittadinanza la scultura (forma *astratta* dalla materia e coincidente col contenuto); infine quella romantica rappresentata – in ordine gerarchico crescente – da pittura, musica e poesia.

42. Per E.T.A. Hoffmann la musica «la più romantica di tutte le arti: anzi si potrebbe dire che è la sola veramente romantica, poiché solo l'infinito è il suo oggetto» (Hoffmann *La musica strumentale in Beethoven* in 1813, pag. 3).

43. Hegel 1838, pag. 993.

Con il suono la musica abbandona l'elemento della forma esterna e della sua intuibile *visibilità*, ed ha quindi bisogno, per concepire le sue produzioni, anche di un altro organo soggettivo, l'*udito*, che appartiene, come la vista, ai sensi *teorici* e non a quelli pratici, ed è, anzi ancora più ideale della vista<sup>44</sup>.

L'orecchio in pratica non si rivolge all'esterno come fa la vista, cogliendone l'esistenza sensibile, ma capta quasi, lo fa cioè con meno fatica, l'essenza delle cose:

Senza volgersi praticamente verso gli oggetti, percepisce il risultato di quella interna vibrazione del corpo, con cui viene ad apparire non più la quieta forma materiale, ma la prima e più ideale sfera dell'anima<sup>45</sup>.

Ecco, la musica è giudicata un'arte superiore perché permette di cogliere con meno mezzi ciò che con le altre arti – quelle che si basano sul senso della vista o del tatto e che si costituiscono attraverso un materiale concreto, tangibile – non può carpirsi. Sembrano esserci cioè, grazie all'intangibilità del suono («il materiale della musica»), concretamente meno ostacoli alla comprensione<sup>46</sup>. Così la musica attua una penetrazione diretta, immediata, sopraffacendo in velocità ed efficacia le arti figurative. È una considerazione che deriva puramente dalla natura fisica del suono<sup>47</sup>: la sfacciatezza

44. *Ibidem*.

45. Ivi, pag. 994.

46. Nonostante sia un approccio, questo, a metà tra quello scientifico e quello metafisico, non ammette che lo si confonda con l'atteggiamento romantico di chi ritiene che con l'intuizione (cioè un «colpo di pistola» come ammonisce Hegel stesso nella prefazione alla *Fenomenologia dello Spirito*) si colga direttamente l'assoluto e dunque si comprenda (o si produca, nel caso dell'artista) sotto un segno quasi divino. La superiorità del concetto, che si esprime comunque pienamente solo attraverso la parola, è corroborata dal collocamento della poesia al primo posto tra le arti, coerentemente anche col fatto che essa sia il punto evolutivo più elevato (contenendo, tra l'altro, elementi inevitabilmente musicali) di una storia dello spirito (che non può esprimersi con un'arte più alta di quella del discorso).

47. Questa considerazione teoretica del senso dell'udito è ripresa da Jankélévitch: «La

dell'esteriorità, unita alla materia dura e pesante, sono caratteristiche di un'arte inferiore, iniziale, «incompleta» nel linguaggio di Hegel:

L'architettura [...] è l'inizio dell'arte [...]. Il materiale di questa prima arte è ciò che in se stesso non è spirituale, la materia pesante, plasmabile solo secondo le leggi della gravità<sup>48</sup>.

Insistendo sul materiale suono<sup>49</sup>, Hegel riconosce alla musica una purezza che la poesia non ha:

Se consideriamo la differenza che vi è fra l'uso poetico e quello poetico del suono, vediamo che la musica non abbassa i suoni ad un uso verbale, ma fa suo elemento il suono stesso, cosicché esso è trattato come fine, nella misura in cui è suono<sup>50</sup>.

Cioè nella poesia il suono è un mero mezzo, un tramite, per dire qualcosa; nella musica è sia mezzo, sia scopo ultimo. E questo è uno degli aspetti più interessanti della riflessione hegeliana sull'argomento. La musica è fatta di suono, dipende da esso e al contempo si serve necessariamente di esso, non ne può fare meno; la poesia, anche qualora sia declamata, ha nella scrittura, nel segno, tutto ciò che le serve per esprimersi, anche il metro (portante pure nella musica ma indipendente dal suono). Il suono, per quanto leggero e impalpabile, è materico<sup>51</sup>; il concetto – che è

---

musica non è una calligrafia proiettata nello spazio, ma un'esperienza direttamente vissuta. E ciò non equivale a ricordare, molto semplicemente, che si rivolge a quell'organo chiamato orecchio?» (Jankélévitch 1961, pag. 80).

48. Hegel 1838, pag. 699.

49. Il suono inteso come materiale sensibile leggero è un portato della cultura romantica. Prima di Hegel lo avevano così considerato Novalis, Wackenroder, Hoffmann. Ovviamente non è vero che il suono è immateriale. È materico eccome, altrimenti non potrebbe mutare in timbri e volumi quando incontra ostacoli di natura... materiale.

50. Hegel 1818, pag. 1003.

51. Alla base della formazione del suono ci sono fenomeni vibratori, quindi fisici, mai

l'essenza delle parole<sup>52</sup> – no. È tale immaterialità del materiale che colloca la poesia in vetta al Parnaso delle arti. Ma questa sembra essere una posizione cartesiana secondo cui pensiero e corpo, *res cogitans* e *res extensa*, restano distinti: la musica arriva a noi (e parte da noi) attraverso vibrazioni; i concetti – espressi dalla parola – sono prodotti puri del pensiero<sup>53</sup>. Questa prospettiva ha tutti i limiti della separazione tra materia pensante e fisica.

A tal punto sarebbe più corretto sostenere che la poesia, intesa come arte del discorso, non è affatto una forma d'arte e che lo diventa solo in seguito al riconoscimento che sono gli elementi musicali (come metro e ritmo) a conferirle tale dignità<sup>54</sup>. E questo

ignorati dalla filosofia: «Suoni e rumori si originano sempre dall'urto dei corpi tra di loro o dell'aria con essi» (Aristotele 2008, pag. 211). Hegel li conosce e ne accenna rapidamente nell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche* (§ 300-302), parlando di cedimenti di forze dei corpi e del loro ripristino secondo leggi di elasticità, secondo l'ineluttabile lettura dialettica: «Il suono è l'alternarsi del frazionamento specifico delle parti materiali e della negazione di quel frazionamento» (1817, pag. 266).

52. È plausibile pensare che i concetti preesistano alle parole? E cioè che non diamo senso alle parole, bensì le creiamo sulla base dei significati che vogliamo esprimere? Se è vero che l'unità minima della parola è la lettera, si deve convenire che il senso di una serie di lettere messe in fila è convenzionale e rivelato (in virtù di un concetto che si voleva estrarre) solo in seguito al completamento della parola. La quale sarebbe un insieme di lettere senza senso se non avessimo programmato di dargliene uno. Se l'unità minima di una frase musicale è la nota, questa – per quanto ci sforziamo di assegnarle la stessa funzione della lettera dell'alfabeto – concorrerà a formare per composizione una serie di note senza senso, poiché nessun concetto la sottende. A meno di non realizzare schemi che associano un significato a ogni combinazione possibile di note (in relazione ai parametri di ritmo, armonia e melodia).

53. Ma si comunicano attraverso la parola. La quale è un segno; visto (letto) o ascoltato (recitato), comunque percepibile grazie a organi di senso. E nonostante la sua convinzione intellettuale, Hegel sa che è proprio dal momento in cui il concetto diventa segno che si trasmette attraverso i sensi e non certo per via telepatica. Dunque, poiché la parola si fa suono o grafia, il concetto mai otterrà indipendenza sensoriale.

54. Andrebbe, in ultima analisi, esclusa dal sistema delle arti anche la letteratura in genere. Oltre il materiale suono, non esiste altro di più leggero. Chi lavora con le parole non ha materiale (fisico) ma solo intellettuale; quindi non è artigiano e non è artista a meno di non ricorrere a un procedimento di manipolazione letteraria in osservanza a

equivarrebbe inevitabilmente a dire che la musica non solo sopravanza la poesia, ma la giustifica eideticamente (non sarebbe poesia senza musica). Sostenere che la parola (quindi l'estrinsecazione dei concetti) unita alla musica dia luogo alla forma d'arte più alta, significa invero unire cose che abitano due piani ontologici differenti. Mentre la dimensione della musica – che è il suono che utilizza sé stesso – per la poesia è necessaria, la musica di per sé è autosufficiente. Questo Hegel lo riconosce, sicché a noi sembra contraddittorio che non metta l'arte dei suoni sopra tutte le altre. È che a differenza degli altri pensatori del suo tempo, come Schelling e Schopenhauer, Hegel non riesce a rinunciare alla persuasione che sia la parola a dover avere il dominio assoluto su tutte le espressioni dello spirito (perché è nella facoltà di veicolare i concetti che lo spirito raggiunge il punto più alto del suo corso fenomenologico). Il suono puro per Hegel non è segno, la parola sì; la poesia è per il filosofo il risultato dialettico più alto possibile, poiché mantiene la forza del concetto unendolo all'aspetto musicale (di cui è tolta la pura exteriorità sensibile, materica per quanto leggera).

Per quanto capace di restituire la soggettività dello spirito (come «arte dell'animo che immediatamente si volge verso l'animo stesso»<sup>55</sup>), la musica quindi resta un mezzo in grado di veicolare il sentimento, ma nessun concetto utile alla conoscenza come invece fa la parola. Non stupisce allora che Hegel avanzi sospetti nei confronti della musica pura, «autonoma» la chiama, mentre esprima la sua preferenza per quella d'accompagnamento (cioè a sostegno della parola cantata) la quale da parte sua resta però dipendente da un testo e quindi subordinata<sup>56</sup>:

leggi musicali (ciò che fa appunto la poesia), scoprendo però il fianco all'obiezione appena avanzata (e cioè che lo statuto artistico alla poesia lo dà l'attributo musicale).

55. Hegel, 1838 (2012), pag. 2149.

56. Prevedibile dunque è la sua posizione: «la voce umana può essere percepita come il suono stesso dell'anima, come il risuonare che per sua natura l'interno possiede come espres-

[La musica] non deve essere abbassata a mezzo fino al punto da perdere, per riprodurre le parole del testo in una caratteristica perfetta, il libero scorrere dei suoi movimenti [...]. Ogni costrizione notevole, ogni ostacolo alla libera produzione danneggia a tale riguardo l'impressione. D'altro lato la musica non deve [...] emanciparsi quasi totalmente dal contenuto del testo, la cui determinatezza appare allora un inciampo, e pretendere di avvicinarsi completamente al carattere della musica autonoma. L'arte consiste invece nel riempirsi del senso delle parole espresse, della situazione, dell'azione, ecc. e, partendo da questa animazione interna, trovare e musicalmente sviluppare un'espressione ricca di anima<sup>57</sup>.

Hegel intende dire che la musica strumentale che accompagna, assieme a quella pensata per le parole da cantare, non deve essere composta casualmente, bensì tenendo conto dei sentimenti da esprimere. Anche per Hegel cioè esiste una gamma di combinazioni sonore che esprime meglio di altre i vari affetti. In questo senso, allora, ammette però che almeno le emozioni sono esprimibili dalla musica anche indipendentemente dalle parole (se ci sono melodie o armonie “adatte” a rivestire parole di malinconia, saranno rico-

sione dell'interno» (Hegel 1838, pag. 1030). Una premessa teoretica che avvalorava la teoria estetica, affermata più oltre, secondo cui la «musica vocale» debba prevalere su quella strumentale: «la voce, cantando, esprime al contempo delle parole che ci danno la *rappresentazione* di un contenuto determinato» [*corsivo mio*] (ivi, pag. 1044). La voce non è considerata come elemento puro, ma come veicolo della parola: «Noi però non dobbiamo considerare tale differenza in un modo soltanto esteriore, come se nella musica vocale fosse usato solo il *suono* della voce umana» (*ibid.*). Quello di Hegel è un punto di vista esattamente opposto a quello di Schopenhauer, secondo cui la rappresentazione dei contenuti è proprio ciò che è esterno, suppletivo alla musica, dunque di impedimento all'espressione della pura volontà. Secondo questo genere di premesse – che determinano la purezza e l'altezza dell'arte in virtù della sua indipendenza da strumenti esterni, materiali da lavorare, concetti da esprimere – la conclusione ovvia sarebbe quella di considerare il vocalizzo (l'emissione cioè della voce senza parole e neanche fonemi) l'espressione artistica più elevata: il materiale è il suono, il più leggero possibile; non si fa uso di strumenti artificiali bensì si attinge direttamente alla vibrazione delle corde vocali; non si ricorre alle parole per esprimere concetti e quindi significati. Si ha cioè del suono puro, frutto di un lavoro corporale che attinge esclusivamente a sé, senza intermediari di sorta.

57. Hegel 1838, pag. 1048.

nosciute come “malinconiche”). Nonostante ciò Hegel continua a sostenere che la musica assume pieno senso solamente se accompagnata alla parola. Perché essa garantisce il significato, mentre nello scenario puramente strumentale, in cui il creatore è il solo compositore, «la produzione musicale può facilmente divenire qualcosa di molto povero di pensieri e sentimenti»<sup>58</sup>. Questo modo di ragionare scosta Hegel definitivamente dall’abitudine romantica, che trova il suo apice nell’estetica di Arthur Schopenhauer, di asserire la superiorità della musica strumentale<sup>59</sup>.

Perfettamente al passo con i tempi, anche Schopenhauer, nel terzo libro del *Mondo come volontà e rappresentazione*, fa una sua classifica delle arti, le quali acquistano valore in maniera inversamente proporzionale alla loro capacità rappresentativa, al loro didascalismo<sup>60</sup>: maggior dignità hanno le arti che meglio esprimono le idee con meno materiali possibili. Quindi in basso vi sono le arti figurative (con l’architettura alla base, secondo considerazioni del tutto simili a quelle di Hegel<sup>61</sup>); in alto la poesia. Ma la musica è fuoriclasse, non è tanto un’arte superiore, quanto

58. Ivi, pag. 1067.

59. La posizione, poi ribaltata nel romanticismo, che vedeva la parola “vincere” sulla musica era tipica del ’700 e aveva tra i più fermi assertori Rousseau, d’Alembert, Fontenelle, tutti molto sospettosi nei confronti un’arte “muta”, che solo le parole potevano aiutare a far parlare. Tra i primi, in periodo illuminista, a scagliarsi contro questa visione fu Mozart, convinto che fosse la parola a dover servire la musica e non il contrario.

60. E al loro interno esiste una metagerarchia in relazione alla capacità oleografica delle singole arti. Così la musica strumentale, non rappresentando nulla, è superiore alla lirica. Possiamo supporre, pertanto, che se Schopenhauer avesse conosciuto l’arte astratta, l’avrebbe messa sopra quella classica.

61. «Se ora consideriamo l’architettura, meramente in quanto arte bella, prescindendo dalla sua destinazione a fini pratici [...] non possiamo attribuirle nessun’altra finalità se non quella di portare a chiara evidenza alcune di quelle idee, che sono gli infimi gradi della volontà: vale a dire la gravità, la coesione, la solidità, la durezza, queste proprietà generali della pietra, queste prime più semplici e più opache qualità visibili della volontà» (Schopenhauer 1818, pag. 423).

disciplina *eccentrica*, a parte, diversa da tutte – poiché per nulla rappresentativa – e pertanto da analizzare con canoni differenti:

Troviamo che un'arte bella è rimasta tuttavia, e doveva rimanere, esclusa dalla nostra trattazione, in quanto nell'ordine sistematico della nostra esposizione nessun luogo era ad essa adatto: è la musica. Essa se ne sta affatto isolata da tutte le altre. In essa non riconosciamo l'*imitazione*, la *riproduzione* di una qualche idea degli esseri del mondo; tuttavia essa è un'arte così grande e straordinariamente magnifica, agisce così potentemente sull'intimo dell'uomo, viene qui così completamente e profondamente da lui *compresa*, come una *lingua universalissima*, la cui chiarezza sorpassa finanche quella dello stesso mondo intuitivo<sup>62</sup> [*corsivi miei*].

Il limite della rappresentazione, è il cardine su cui ruota la speculazione estetica di Schopenhauer. Egli ha scarsa considerazione dell'arte didascalica, che riproduce, descrivendoli nei dettagli i fenomeni del mondo. L'attenzione al descrittivismo toglie all'arte la sua potenza di messaggero privilegiato (se non unico) delle idee. E, nel caso della musica quindi, egli non soltanto relega a un rango meno nobile la musica scritta *per* un testo, ma ancor più si scaglia contro i cosiddetti compositori di musica a programma, quelli che vorrebbero raccontare il mondo fenomenico con i suoni (*imitando* una tempesta o una battaglia), cioè attraverso un mezzo – la musica appunto – che, essendo oggettivazione della volontà, col fenomeno nulla ha a che fare.

Nel passo citato c'è in sintesi l'ipotesi metafisico-estetica di Schopenhauer, comprendente la grande intuizione – metafisica – della musica come oggettivazione della volontà e la problematica posizione – estetica – sulla musica intesa come linguaggio universale. Il tutto si inquadra in un sistema di interpretazione dell'arte (della sua funzione e del suo senso) di matrice neoplatonica:

62. Ivi, pag. 486.



L'arte [...] riproduce le idee eterne, colte nella pura contemplazione, ciò che in tutti i fenomeni del mondo è essenziale e permanente<sup>63</sup>.

In sostanza, dei fenomeni si occupa la scienza, delle idee (cioè ciò che di fisso, immutabile, c'è nei fenomeni), l'arte, definita appunto

*il modo di considerare le cose indipendentemente dal principio di ragione*, in contrapposizione al modo di considerare le cose che proprio quello segue, e che è la via dell'esperienza e della scienza<sup>64</sup>.

E pertanto è opera di un individuo particolare: il genio. Schopenhauer sembra riprendere qui, quasi alla lettera, la posizione assunta da Plotino molti secoli addietro. L'artista è un uomo, ma un uomo speciale, poiché riesce a cogliere l'idea delle cose e riprodurla non grazie alle cose stesse, ma per mezzo di esse, dacché l'idea è nella sua mente a prescindere dalla materia da plasmare:

Così Fidia creò il suo Zeus senza guardare a un modello sensibile, ma lo colse quale sarebbe apparso, qualora Zeus stesso consentisse ad apparire ai nostri occhi<sup>65</sup>.

L'idea resta pura, espressa sì con la materia, ma al di là del sensibile. E l'artista ha una facoltà superiore, che oltrepassa la ragione, come l'Anima<sup>66</sup> che

63. Ivi, pag. 383.

64. Ivi pag. 384.

65. Plotino 2010, V 8-1, pag. 907.

66. L'Anima, in Plotino, è la più bassa delle tre ipostasi costituenti il mondo spirituale. Sotto di essa c'è il mondo materiale e quindi apparente. A generarla il Noûs (tradotto con Spirito, Intelligenza o Pensiero cosmico), a sua volta emanazione dell'Uno. «Quando diciamo l'Uno o il Bene, dobbiamo pensare a una stessa natura: dire che essa è una, non è attribuirle un predicato ma renderla chiara a noi stessi per quanto è possibile. Essa è perciò il Primo, perché è semplicissima, è ciò che basta a se stesso, poiché non consiste di diverse

ordina il Tutto non mediante il ragionamento, come noi, ma con l'intuizione intellettuale come fa l'arte che non opera per calcolo<sup>67</sup>.

Se questo discorso è valido per l'arte in genere, per Schopenhauer nella musica – che appunto non è arte tra le arti, ma *sulle* arti – si va anche oltre:

Poiché la musica non rappresenta, come tutte le altre arti, le *idee* o i gradi di oggettivazione della volontà, bensì immediatamente la *volontà stessa*, con ciò si spiega anche che essa influisca immediatamente sulla volontà, vale a dire sui sentimenti, le passioni e gli affetti dell'ascoltatore, in modo da accrescerli rapidamente, o anche di mutarli<sup>68</sup>.

### Il che chiarisce anche come mai

l'azione della musica è tanto più potente e penetrante di quella delle altre arti: queste infatti parlano solo dell'ombra, quella invece dell'essenza<sup>69</sup>.

La musica non è rappresentativa poiché non riproduce i fenomeni, bensì i noumeni. La musica ce la fa a raggiungere il cuore delle cose configurando direttamente la volontà, la quale nella filosofia schopenhaueriana è appunto la cosa in sé – cioè al di là del fenomeno – e in quanto tale libera delle forme di spazio, tempo e causalità<sup>70</sup>. Questo aspetto estetico della riflessione è estremamente coerente con tutto l'impianto teorico dell'opera di

cose, perché allora dipenderebbe dagli elementi di cui è formata; è ciò che non è in altro, poiché ciò che è in altro deriva sempre da altro» (Plotino 2010, II 9-1, pag. 287).

67. Ivi, IV 8-8, pag. 773.

68. Schopenhauer 1844, pag. 631.

69. Schopenhauer 1818, pag. 489.

70. Ma come potrebbe la musica, se è l'arte temporale per eccellenza, essere massima espressione della volontà la quale a sua volta è extratemporale e dunque del tempo fa a meno?

Schopenhauer, tanto da essere proprio un esempio sufficiente a esplicarne il contenuto: la metafisica della musica spiega la metafisica schopenhaueriana in generale. Siffatta trovata, forse il più alto e originale contributo di sempre alla speculazione filosofica sulla musica, non è supportata da considerazioni estetiche altrettanto innovative, e però queste, nella loro opinabilità, costituiscono inevitabilmente uno dei due indirizzi<sup>71</sup> su cui si è sempre fondata l'estetica della musica. Ora, Schopenhauer dà per scontato che la musica comunichi, e quindi comandi, il sentimento<sup>72</sup>. E non lo comunica soggettivamente, ma lo fa oggettivamente, sulla base cioè di caratteristiche intrinseche ai parametri musicali stessi e alle regole grammaticali della musica. Così:

Le melodie veloci, senza grandi divagazioni, sono liete; quelle lente, che sfociano in dissonanze dolorose e solo dopo molte battute ritornano al tono fondamentale, sono, in quanto analoghe alla soddisfazione ritardata e ostacolata, tristi<sup>73</sup>.

E questo, approfondito e arricchito con esempi nelle righe successive, da solo offre la misura di come l'approccio sia conforme a schemi estetici precostituiti e soprattutto molto diffusi. Secondo i quali è la musica stessa, con l'incedere e coi rapporti armonici

71. Le due macro-vie che qui si intendono non sono stabilite storicamente, né teoricamente riconosciute. Sono però due indirizzi tra cui normalmente si oscilla quando si affronta il problema del significato della musica. Da una parte c'è l'approccio "culturale" e soggettivista (potremmo azzardare "relativista"), secondo cui la musica acquista senso in relazione al vissuto di ognuno; dall'altra la visione "ontologica", oggettivista, per la quale i suoni abbiano in sé stessi il loro significato inoppugnabile. A quest'ultima aderisce maggiormente la posizione schopenhaueriana.

72. «La musica parla non parla delle cose: parla unicamente del bene e del male (le uniche realtà per la volontà) e per questa ragione essa parla così tanto al cuore, mentre non ha immediatamente niente da dire alla testa» (Foliant II, 128, dai Manoscritti Berlinesi, cfr. Schopenhauer 2003, pag. 63).

73. Schopenhauer 1818, pag. 493.

che la caratterizzano, a dettare i sentimenti. Sicché il sentimento immesso dal compositore nella musica, o meglio ricreato dal compositore secondo certe leggi oggettive delle combinazioni sonore, è interiorizzato dall'ascoltatore.

Poi c'è l'altro punto problematico, rappresentato dal cosiddetto linguaggio universale della musica, la quale:

non esprime questa o quella gioia particolare e determinata, questo o quell'affanno o dolore o terrore o giubilo o allegria o tranquillità d'animo: bensì *la* gioia, *l'*affanno, *il* dolore, *il* terrore, *il* giubilo, *l'*allegria, *la* tranquillità di spirito *stessi*, per così dire *in abstracto*, ciò che in essi è essenziale, senz'alcun accessorio, e dunque anche senza i relativi motivi<sup>74</sup>.

Con gli articoli determinativi Schopenhauer segnala la dimensione maiuscola dei sentimenti. Una musica triste – lì dove riconosciamo la tristezza per via di caratteristiche insite nella frase musicale enunciata – ci parla della tristezza in generale, al suo livello noumenico, assoluto, ideale e immutabile. Tale è il potere della musica, che prescinde dai motivi di un sentimento e ci mostra il sentimento stesso nella universalità. E questo, per quanto affascinante e condivisibile, è poi il nodo più complesso della riflessione musicale schopenhaueriana, in cui l'estetica, con leggi così ben delineate, diventa metafisica nel tentativo di assegnare alla musica il compito di spiegare il mondo. Per quanto l'impianto sia solido e per molti versi coerente, il procedimento va avanti per suggestioni, modalità questa di gran diffusione nell'800 e – per quanto mai abbandonata – ripresa con forza in molti approcci più recenti.

Schleiermacher, nei suoi *Discorsi sulla religione*, metteva in rapporto analogico religione e musica poiché ravvisava in entrambe un sentimento che non dipende da contenuti prestabiliti; la fede è per la religione, ciò che il suono è per la musica: un ma-

74. Ivi, pag. 494.

teriale leggero, impalpabile, immediato, che si dà da sé, senza sforzi. La religione, in fin dei conti, come le arti «aspira all'Universo» e si serve dell'atto di fede (per definizione avulso dallo sforzo intellettuale), a differenza della metafisica che ruota attorno ai tentativi di dimostrare l'esistenza di Dio<sup>75</sup>. Ma appunto si continua a versare la musica in bacini di indeterminatezza e generalità assolute. Schopenhauer dice giustamente che la musica non esprime gioie o dolori determinati, ma la Malinconia o la Serenità in generale. Nietzsche sostiene che non si tratta neppure di questo, bensì di Emozione nella sua assoluta indeterminatezza [cfr. Jan-kélévitch, 2007, pag. 50]. Però a furia di procedere in questo modo, della musica e dei suoi effetti non si riesce più a dir nulla che non appartenga a un territorio evocativo, ricorrendo a una grammatica e a un lessico di assoluta genericità.

Per quanto estremamente romantica è forse paradossalmente più pragmatica la visione di Schelling. Il filosofo si sofferma sulla natura del suono, su quella dell'organo adatto a recepirlo e sulle leggi del magnetismo (coerentemente col suo sistema di interpretazione del mondo naturale per polarità: ideale-reale). Se infatti dal punto di vista dell'esito speculativo Schelling confermerà quanto detto da Plotino sull'arte in genere (e cioè l'assodata capacità che questa ha di cogliere l'essenza, l'assoluto, l'idea<sup>76</sup>), la novità è nell'emersione di un curioso aspetto materialistico pur coniugato all'idealismo che inevitabilmente permea il suo pensiero.

Egli si preoccupa relativamente di collocare la musica sopra o sotto le altre arti; piuttosto la sottopone a un'analisi attenta, pur

75. Nella religione invece non è utile, anzi è deleterio, tentare di dimostrare l'esistenza di Dio (cfr. Schleiermacher 1799, pag. 36 e ss.).

76. Ma attenzione: Schelling fa ancora parte di una schiera di filosofi che non ammetterebbero mai che l'arte possa giungere a risultati intoccabili per la filosofia. L'arte e la filosofia sono ben distinte, è vero, ma conducono entrambe alla conoscenza, solo che lo fanno per vie diverse: «Verità e bellezza sono solo due diversi modi di considerare l'assoluto che

riconoscendole – rispetto alle altre espressioni – un carattere non allegorico. Tuttavia procede facendo riferimenti continui alle manifestazioni naturali, ricordandoci da dove i suoni scaturiscono e come vengono percepiti.

È sperimentalmente provato che la conduttività sonora dei corpi dipende dalla loro coesione. Senonché ogni suono è in generale conduzione: nessun corpo risuona se non in quanto simultaneamente conduce il suono<sup>77</sup>.

Schelling sottolinea come il suono scaturisca dai corpi ma... non ne faccia parte; cioè una volta prodotto “esce” dai corpi, e pertanto può essere condotto all’udito:

La radice del senso dell’udito si trova già nella natura inorganica, nel magnetismo. L’organo stesso dell’udito non è che magnetismo sviluppatosi fino alla perfezione organica. [...] La natura inorganica è nient’altro che infinito nel finito, come appunto, ad esempio, nel caso del suono. Integrato il suo opposto, il suono diventa udito. Anche l’organo dell’udito è composto esteriormente di corpi rigidi e sonori, solo che a questa unità è congiunta quella opposta della ricomposizione della differenza nel suono in indifferenza<sup>78</sup>.

In pratica la musica è corpo che si spoglia della sua corporeità, passando appunto da quello che la produce a quello che la accoglie (che comunque è sonoro). Dunque se i corpi hanno un’anima, questa è il suono.

Il contributo di Schelling alla filosofia della musica, oltre a essere il primo realizzato in un’ottica speculativa moderna (esteticamente

è uno» (Cfr. Schelling 1803, pag. 23). L’obiettivo resta l’assoluto, ma il filosofo vi arriva attraverso una strada teoretica, l’artista attraverso quella estetica. Si noti che il lessico schellinghiano – che ritiene identitari verità, bene e bellezza – non si discosta molto da quello plotiniano, ove l’Uno è chiamato anche Bene o Bellezza.

77. Ivi, pag. 174.

78. Ivi, pag 175.

parlando), è importante anche perché riconosce – come aveva fatto Agostino – l'imprescindibile ruolo del ritmo, definito «musica nella musica», il suo elemento dominante, il “motivo” per cui essa si svolge. È primario anche rispetto a melodia e armonia: senza queste ultime la musica potrebbe comunque aver luogo; senza ritmo, no. È la *periodicità*, per essere esatti, la natura della musica; il tempo scandito<sup>79</sup>. Per questo Schelling si preoccupa di ripristinare, ricordandola correttamente, la concezione antica della musica delle sfere:

Come è noto il primo a concepire i movimenti celesti come ritmo e musica fu Pitagora, ma è altresì noto quanto poco le sue dee siano state comprese, ed è perciò facilmente arguibile in quale stato di corruzione esse siano giunte fino a noi. Generalmente la dottrina pitagorica della musica delle sfere è stata intesa nel modo più grossolano, nel senso cioè che corpi di così grande mole debbano necessariamente causare nei loro rapidi movimenti un suono, il quale, ruotando essi a velocità diverse ma proporzionate, produrrebbe una consonante armonia ordinata secondo ritmi musicali, sì che il sistema solare somiglierebbe ad una lira con sette corde. In quest'interpretazione l'intera questione è trattata empiricamente. In realtà Pitagora non sostiene che questi movimenti causino musica, bensì che essi stessi la siano<sup>80</sup>.

La visione cosmologica della musica, di stampo kepleriano, è il punto conclusivo della sua trattazione:

[Ritmo, armonia e melodia] sono le prime e più pure forme del movimento dell'universo, e, viste dal lato reale, il modo in cui le cose materiali somigliano alle idee. I corpi celesti si librano sulle ali dell'armonia e del ritmo: ciò ch'è stato definito forza centripeta e centrifuga altro non è se

79. La corretta e inequivocabile concettualizzazione del ritmo (se sia esso da assimilarsi al metro, se lo includa o se ne sia addirittura opposto) è al centro di una *quaestio* musicologica molto viva e interessante (si veda Nattiez 1977).

80. Schelling 1803, pag. 184.

non questo ritmo, quell'armonia. [...] L'intero sistema musicale si trova espresso anche nel sistema solare. [...] Nel mondo dei pianeti l'elemento dominante è il ritmo, i loro movimenti sono pura melodia; nel mondo delle comete è invece dominante l'armonia<sup>81</sup>.

Questo punto di vista, che associa al comportamento del cosmo alcune caratteristiche musicali, non è meno criticabile della mappatura "terrestre" che Schopenhauer fa del registro sonoro nella sua trattazione sulla musica. Ma se circoscriviamo l'analisi schellinghiana all'ambito metaforico, possiamo in realtà prendere ciò che di produttivo quest'approccio ci suggerisce, ossia che esiste un'armonia universale che ci precede, che rende la musica (mero risultato dell'incontro tra ritmo, melodia e armonia) archetipo dell'arte e allo stesso tempo primo prodotto determinato, materiale, del mondo<sup>82</sup>.

La musica è l'immateriale che si esplicita nel materiale, l'infinito che converge nel finito. Insomma, come era per Plotino, l'assoluto, il tutto, interamente narrato e raffigurato nella manifestazione artistica particolare. Ancor più che nella filosofia di Schopenhauer, in Schelling l'influenza di Plotino e del pensiero orientale si fa sentire: tutto e uno coincidono, il singolare è l'universale.

Nessuno più tuttavia arriverà a centrare certi nodi fondamentali della musica come hanno fatto Schelling, Hegel e Schopenhauer. Il primo ha individuato nel ritmo il nucleo fondamentale della musica e ha capito che il suono e chi lo percepisce sono entrambi di natura sonora e quindi comunicano per vibrazioni, consonando e intersecandosi; il secondo ha assunto la musica a dimensione ideale in cui il soggetto attua il proprio riconoscimento; il terzo ha teorizzato un linguaggio emotivo della musica che oggi appare

81. Ivi, pag. 185.

82. «La musica: da un lato essa è la più universale tra le arti reali [...], d'altro lato invece non ne è che la prima potenza» (ivi, pag. 186).



essere l'unico sostenibile. Questo livello di profondità speculativa verrà solo sfiorato dai filosofi successivi, forse perché spesso pretenderanno di ricavare un pensiero universale riflettendo soltanto su pochi casi musicali particolari.

A partire da Nietzsche e Kierkegaard, la riflessione sulla musica non sarà mai più slegata da una musicologia, peraltro molto "inquinata" di simbologia, incentrata su opere singolari. È impossibile capire il loro pensiero senza aver ben chiare la musica di Wagner e di Mozart<sup>83</sup>. Come non avrebbe senso parlare della filosofia della musica di Adorno, senza il riferimento a Stravinskij e a Schönberg, sul cui rapporto dialettico il pensiero del filosofo è fondato<sup>84</sup>. I musicisti e le musiche non sono più soltanto meri esempi (che a volte prima erano persino assenti: in tutta la trattazione dedicata alla musica, Schelling nomina un solo musicista, Haydn, e per di più in una parentesi), ma sono il corpo della riflessione stessa. Nella filosofia della musica di Nietzsche emerge un aspetto sociale della musica; si comincia a considerare il pubblico, l'intervento del musicista in relazione alla storia e i significati etico-politici portati dalla sua opera<sup>85</sup>. In Kierkegaard addirittura la storia del Don Giovanni mo-

83. Vieppiù si tratta di teatro musicale (nella fattispecie *Parsifal* nel primo caso e *Don Giovanni* nel secondo), quindi la riflessione si attua su miti e narrazioni, più che sulla musica in sé.

84. Ma l'aspetto più interessante della teoria musicale adorniana espressa nella *Filosofia della musica moderna*, come si vedrà, risiede nella sua ferma opposizione all'interpretazione fenomenologica della musica: il progresso rintracciato in Schönberg e la restaurazione riconosciuta in Stravinskij saranno la faccia esteriore, esemplare, di un suo indirizzo filosofico storicistico-culturale e antifenomenologico.

85. Nietzsche, musicista mancato, responsabilizza molto chi fa musica, poiché è in possesso di un'arma molto potente in grado di agire sull'animo umano in profondità, al punto di modificarlo. Attribuendo alla musica un potere ammaliatorio, persuasivo e quindi pericoloso, ritiene il musicista causa di seduzioni e incanti, stregonerie da pifferaio magico: «Wagner è una grande rovina per la musica. Egli ha colto in essa un mezzo per eccitare i nervi stanchi – in tal modo ha ammalato la musica» (cfr. 1979, pag. 176). La posizione nietzschiana non è dunque così distante da quella dei greci antichi, che ravvisavano nella

zartiano spiega ed esemplifica la *storia ideale* del desiderio (che si fa attraverso i tre stadi descritti in *Enten Eller*).

A cavallo tra '800 e '900, e non a caso, si inserisce la singolare, ma assolutamente riconducibile entro i confini questa visione pratica, filosofia della musica di Ernst Bloch, la quale nel suo testo principale, *Spirito dell'Utopia*, occupa un spazio sorprendentemente ampio. La sua è invero una "filosofia della storia della musica" e inaugura un nuovo corso (di cui poi sarà Adorno il massimo rappresentante), ossia quello di leggere i cambiamenti sociali avvenuti nel tempo attraverso quelli musicali e viceversa, riconoscendo quindi in ogni grande capolavoro della musica l'anticipazione, l'indizio, o la trasfigurazione di un evento di portata epocale. E tutto ciò pur nell'autonomia del musicista, che spiega la società ma non ne è necessariamente il prodotto. Il che chiarisce la «non-contemporaneità (*Ungleichzeitigkeit*) storica» di certi autori che sembrano completamente slegati dal loro tempo e soprattutto dalle correnti artistiche a cui si vorrebbe assegnarli<sup>86</sup>. Le musiche sono la storia ma non vanno di pari passo con essa.

---

musica un potere affabulatorio molto forte, incisivo sulla formazione dell'individuo e quindi moralmente rilevante.

86. «Amesso che Nicolò Piccinni appartenga al rococò, sarebbe tuttavia superficiale asserire che Gluck è un esponente del Luigi XVI, Mozart del rococò austriaco, Beethoven dell'impero» (Bloch 1918, pag. 60). L'asincronia storica, che vede la musica sempre in ritardo, la si rileva relativamente ad arti diverse, attribuite però alle medesime correnti. Ci si potrebbe domandare come mai per esempio si parli di pittura impressionista molto prima di quanto non si faccia per la musica "impressionista", o perché l'opera verista italiana si collochi alla fine dell'Ottocento quando ormai i macchiaioli avevano già esaurito la loro attività ecc. Questo probabilmente perché per la musica si è trattato più di un adeguamento che di un effettivo carattere estetico. Non esiste la musica "impressionista" e l'opera verista è tale non perché ci siano suoni più veri di altri, bensì poiché i temi trattati (e sono letterari) attengono al realismo. Così è anche per l'espressionismo in musica. La musica tutta è arte espressionista, proprio in virtù del suo carattere non rappresentativo (su cui tanto hanno insistito i filosofi), volta com'è a dar conto dello spirito anziché del mondo fenomenico.

La stima che Bloch ha nei musicisti è tale che addirittura lo porta a ritenerli in grado di prevedere con la loro musica la direzione che prenderà la storia.

Per quanto di impronta storicistica, la filosofia musicale di Bloch è comunque fondata su un apparato musicologico forte e ogni considerazione viene fatta sulla base di analisi soprattutto formali (come nel caso della dialettica riscontrata nelle sonate di Beethoven o nelle fughe di Bach) che danno luogo alla sua concezione della musica come modello e propulsore della speranza. Trovando quindi la filosofia *nella* musica, cioè grazie a questa.

Nel pensiero di Bloch, si trovano il punto di arrivo di una concezione della musica che prende il via da Schopenhauer e Nietzsche, e la scaturigine di quella di Adorno da una parte e di Jankélévitch dall'altra. Anche nella sua filosofia c'è quell'anelito all'assoluto che il concetto non può raggiungere ma che solo qualcosa di superiore può fare. E allora ecco anticiparsi una tipologia di lessico poi di largo uso nella filosofia, soprattutto francese, del '900: Bloch conia e teorizza il *non-ancora*, cioè il limite massimo fino a cui la ragione può spingersi. La musica è rappresentazione dell'utopia incoglibile; è già l'ineffabile di Jankélévitch... L'individuo non vive tutto il suo presente, gli manca qualcosa, arranca in continuazione; utopico sarebbe aderire alla totalità delle cose, avvolgere con un unico abbraccio il tempo che scorre. La musica è l'arte del tempo, perciò è l'estetica manifestazione di questa dinamica utopica. Come era stato per Schopenhauer, come poi sarà per Adorno, a Bloch la musica serve per esemplificare, per spiegare il suo sistema filosofico che a sua volta è pensato per interpretare il mondo. È infine un altro, per quanto discutibile, sommo esempio di filosofia *dalla* musica.

Bloch rappresenta comunque un crinale importante. A partire dal quale la filosofia della musica non sarà più come quella di Pi-

tagora, di Hegel o Schopenhauer, smetterà di avere una dimensione estetico-teoretica, ma si dividerà in due discipline: la sociologia da una parte e la semiotica (quindi la semiologia della musica) dall'altra. In questo scenario contemporaneo, l'unica riflessione eteroclita sulla musica, e ancora definibile filosofica *stricto sensu*, sarà quella di Vladimir Jankélévitch che racchiude il nocciolo del suo pensiero musicale (e non) nel libro *La musica e l'ineffabile* (1961).

### 1.3. La musica vuol dire

Spingendo all'estremo, anche poetico, l'idea formalista hanslickiana e tenendo sempre bene a mente l'insistenza con cui Schopenhauer sottolineava che la musica non è un'arte rappresentativa, Vladimir Jankélévitch basa la sua riflessione sull'assunto che la musica non possenga significato alcuno. Lo spiega bene, forte e chiaro:

La musica direttamente in se stessa non significa niente, se non per associazione o convenzione – la musica non significa niente, dunque significa tutto... Si può far dire alle note ciò che si vuole, prestare loro qualsiasi potere anagogico: non protesteranno! L'uomo quindi è tanto più tentato di attribuire al discorso musicale un significato metafisico per il fatto che la musica, non esprimendo nessun significato comunicabile, si presta con compiacente docilità alle più complesse e dialettiche interpretazioni<sup>87</sup>.

Con questo, preparando il terreno per proporre la sua soluzione interpretativa poggiata sull'ineffabilità – dunque l'incomunicabilità, l'inspiegabilità – della musica, Jankélévitch intende: smontare qualsiasi idea di musica come discorso parlante, veicolo di

87. Jankélévitch 1961, pag. 11.

concetti comprensibili e inequivocabili, quindi spiegabili e riproducibili sotto un'altra forma di linguaggio (immagini, parole)<sup>88</sup>; mettere in forte discussione (sulla scia di quanto aveva già fatto Bergson) la metafisica della musica, che vede l'esponente maggiore proprio in Schopenhauer.

Per quale ragione, unico fra gli altri, il senso dell'udito avrebbe il privilegio di aprirci l'accesso alla "cosa in sé" e di sfondare così il tetto della nostra finitudine? In virtù di quale monopolio certe percezioni, quelle chiamate uditive, sarebbero le sole a sfociare nel mondo dei noumeni<sup>89</sup>?

Il dubbio è lecito, come del resto è discutibile, nel pur affascinante e profondissimo capitolo del *Mondo come volontà e rappresentazione* dedicato all'arte musicale, quella sorta di topografia sonora (Jankélévitch la definisce "ingenua") in cui Schopenhauer colloca, a seconda dei vari registri, significati e emozioni dei suoni:

Io riconosco nei suono più gravi dell'armonia, nel basso fondamentale, i gradi più infimi dell'oggettivazione della volontà, la natura inorganica, la massa del pianeta. [...] Il basso fondamentale è per noi dunque nell'armonia ciò che nel mondo è la natura inorganica, la massa più grezza, su cui tutto posa e da cui tutto si solleva e si svolge. Poi ancora, in tutte le voci di ripieno che producono l'armonia, fra il basso e la voce-guida che canta la melodia, riconosco l'intera scala delle idee in cui la volontà si oggettiva. Quelle che stanno più vicino al basso sono gli inferiori tra quei gradi, i corpi ancora inorganici, ma che già si estrinsecano in più modi; quelle che si trovano più in alto rappresentano per me le piante e il mondo animale<sup>90</sup>.

88. Continuerà su questo punto qua e là nel testo: «[La musica] non dice niente, nella misura in cui dire significa comunicare un senso. [...] La musica non è certo un sistema di idee da sviluppare discorsivamente» (Ivi. pag. 59).

89. Ivi, pag. 12.

90. Schopenhauer 1818, pagg. 489-490.

Dobbiamo ricordare che la musica scritta non è la musica, bensì una convenzione escogitata per fissarla. Come abbiamo stabilito dove fosse il Nord sul nostro pianeta, imponendolo come riferimento indiscutibile per l'orientamento, anche le note che salgono e che scendono sono conseguenza dell'invenzione di un metodo grafico, di una necessità di mappare i suoni. Le note non sono più in alto o più in basso di niente nel mondo, si trovano dappertutto e da nessuna parte: non è che i suoni gravi sfiorino la terra e quelli acuti viaggino verso il cielo. Né che essi siano per una loro personale natura infimi o divini. Sono paradigmi, questi, affascinanti e stimolanti ma problematici: non può certo dirsi il violino – benché maggiormente versatile – più nobile del contrabbasso solo perché produce suoni alti. Detto questo, l'indagine che qui si svolge è proprio orientata a capire dove in effetti questa simbologia – su cui la semiotica musicale tra l'altro si esercita per buona parte – si vada a fondare.

Rammenta Jankélévitch che la realtà nel suo insieme sfugge alla comprensione; l'Essere è incoglibile, quindi erriamo nel tentativo di afferrare di tanto in tanto qualcosa che si rivela però sempre inaffidabile in quanto soggettivo e pertanto incompleto. La musica è, coerentemente a ciò, il regno della vaghezza, delle suggestioni, è un «insondabile mistero [...] è il regime ambiguo dell'*Espressivo* che non esprime niente<sup>91</sup>». Quindi la musica mente, ma non intenzionalmente, soltanto perché è manchevole di qualcosa di definito. Questa assenza non ci permette una comprensione completa e quindi inequivocabile. È quella manchevolezza che già Derrida notava quando si trovava a commentare la prima parte della *Critica della facoltà di giudizio* kantiana:

Nella mia esperienza del tulipano completo, della pienezza del suo si-

91. Cfr. Jankélévitch 1961, pagg. 62-63.