



Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia Applicata

Corso di Laurea Magistrale in Scienze Filosofiche

Come acqua che scorre

Dal Formalismo alla Fenomenologia Musicale

Relatore:

Ch.mo Prof. Marcello Ghilardi

Laureanda:

Amelia Mastrodonato

Matricola n. 1039286

ANNO ACCADEMICO 2023- 2024

A tutte le note che non vi ho ancora cantato

Indice

Introduzione	Dall'earworm al brainworm	Pag. 7
Capitolo 1		
“Dare forma all'acqua”	Il formalismo musicale di Eduard Hanslick	Pag. 13
	1.1 L'esigenza della forma	Pag. 13
	1.2 Le radici del pensiero di Hanslick	Pag. 23
	1.3 Pars destruens	Pag. 27
	1.4 Pars construens	Pag. 29
	1.5 Il mistero insoluto	Pag. 33
	1.6 Quale musica?	Pag. 34
	1.7 Tre errori da risolvere	Pag. 36
Capitolo 2		
“Dare un nome alle forme”	Il formalismo arricchito di Peter Kivy	Pag. 39
	2.1 Un illustre punto di partenza	Pag. 39
	2.2 Prima le parole, poi la musica	Pag. 41
	2.3 La grande cesura tra le poltrone di un teatro	Pag. 46
	2.4 Dai contorni emotivi della musica...	Pag. 48
	2.5 .. alla scatola nera	Pag. 50
	2.6 Un bello per pochi	Pag. 53
	2.7 L'ascolto formalista	Pag. 56
	2.8 Come brocche senz'acqua	Pag. 61
	2.9 Type & Token	Pag. 64

Capitolo 3

“Affrontare una inondazione”	Le fallacie dei formalisti	Pag. 70
3.1	Parole che parlano di suoni	Pag. 70
3.2	Filosofia di <i>una</i> musica	Pag. 76
3.2.1	La grande cesura	Pag. 77
3.2.2	Musica <i>absoluta</i>	Pag. 79
3.2.3	Etnocentrismo ed elitarismo	Pag. 94
3.3	Il contenuto del contenitore	Pag. 104
3.4	Alla ricerca della canzone perduta: contro la <i>type-token theory</i>	Pag. 113

Capitolo 4

“Immergersi nel fiume sonoro”	Appunti per una fenomenologia della musica	Pag. 116
4.1	Strumenti per un’ermeneutica fenomenologica	Pag. 116
4.2	Il suono è carne	Pag. 124
4.3	L’avventura dell’ascolto	Pag. 129
4.4	Musicalità e tempo	Pag. 133
4.5	Tema e variazione: dalla nascita alla sinfonia	Pag. 137
4.6	Come in un racconto: la protonarratività musicale	Pag. 143

Conclusioni	“Alla sorgente”	Pag. 147
Bibliografia e sitografia		Pag. 151

Musica: respiro delle statue. Forse:
silenzio delle immagini. Tu lingua ove le lingue
cessano. Tu tempo,
che ritto stai sul cammino dei cuori erranti.

Sentimento per chi? O tu metamorfosi
dei sentimenti in cosa? -: in udibile paesaggio.
Tu aliena: musica. Tu stanza del cuore cresciuta
fuori di noi. Il nostro più profondo
che, superandoci, spinge oltre, -
sacro commiato:
ché l'intimo ci gira attorno
come la più esperta lontananza, come l'altro
fianco dell'aria:
puro,
immenso,
né più abitabile.

Rainer Maria Rilke¹
Monaco, 11 e 12 gennaio
1918

¹ R.M. Rilke (1973), *Poesie*, trad. it di P. De Nicola, L. Traverso, R. Prati, EPIDEM, Novara, p. 177 (traduzione modificata).

Introduzione

“Dall’*earworm*² al *brainworm*”

Che cos’è la musica? Questa domanda mi ha perseguitato ieri per molte ore prima di addormentarmi. Potrei rispondere che è un prodigio. Sta fra il pensiero e la sua materializzazione; è un crepuscolo tra la luce dello spirito e la tenebra della materia. È parente di entrambe, ma pure ad esse estranea. È spirito, ma spirito soggetto a misura; è materia affrancata dallo spazio.³

Ogni ricerca origina da una domanda e per chi scrive, sin dai primi passi mossi tra i giardini della filosofia, è sempre stata “Che cos’è la musica?”: si tratta ovviamente di un interrogativo a posteriori, che è balzato al pensiero dopo innumerevoli contatti con l’arte sonora, sempre presente ad ogni giro della terra, dal primissimo ricordo, la *Sinfonia Per Un Addio* dei Rondò Veneziano⁴. Quale movente per l’esigenza musicale? Quale necessità di esprimersi cantando? Come indagare sulla capacità trasformativa della musica sulla psiche e sulle sue vicissitudini? Lo si immagina Heinrich Heine arrovellarsi confuso sul suo scrittoio, dopo aver scritto il *Liederkreis op.24*, affidato poi alla fantasia di Robert Schumann, sulla natura di quella stregoneria, con la parola che arranca tentando di correre dietro a quell’eccedenza di vissuto che pulsa tra le note ed il ritmo. E come lui tanti illustri pensatori si sono cimentati nel definire la musica ed il suo potere di influire sulla psiche umana, mentre tanti altri hanno accuratamente evitato di

² Descritto anche come *Sindrome della musica appiccicosa* o *della canzone bloccata*, è un brano musicale o un detto orecchiabile o memorabile che occupa continuamente la mente di una persona anche dopo che non viene più riprodotto o parlato; in questo caso l’*earworm* è rappresentato dalla musica in generale, che da ossessione uditiva, diviene ossessione filosofica.

³ Cit. H. Heine (1928), *Divagazioni musicali*, trad.it di E. Roggero, Fratelli Bocca, Torino, p. 25.

⁴ Brano molto evocativo e drammatico dell’*ensemble* nato nel 1979 in terra genovese al fine di combinare la musica barocca con il pop e la rock music, creando composizioni originali dall’atmosfera seicentesca, mediante l’utilizzo di strumenti, ritmi e strutture contemporanei. Il grande successo dei Rondò Veneziano, scelti anche per le sigle di alcune trasmissioni televisive degli anni 80’-90’ (*Sinfonia per un addio* fu selezionata per Speciale TG1), testimonia l’apertura del cosiddetto grande pubblico a sperimentazioni colte ed ardite, dacché efficacemente espressive e trascinanti.

addentrarsi in questo periglioso cammino, poiché coscienti che dove entra il pensiero la musica è già svanita⁵, che mancano al linguaggio verbale dei requisiti essenziali per esaurire il senso musicale, che il suono umanamente organizzato sfugge alla catalogazione, tipica dell'approccio cognitivo ed epistemologico. Eppure, il dilemma è sempre stato bruciante, l'universalità del fatto musicale suggerisce che è necessario spiegarsi radici e gemme della musica non soltanto per un piacere puramente teoretico ed ermeneutico, bensì per tutelare e preservare il grande bagaglio di repertori dimenticati ed, evenienza ancora più importante, per imparare ad utilizzare consapevolmente uno strumento espressivo profondamente umano col fine di sostenere delle relazioni interpersonali di scambio e di cura.

Se si osserva la vita quotidiana del passato, è semplice rintracciare la musica in numerosi momenti ordinari e straordinari: si suonava e cantava per scandire il lavoro, per addormentare i bimbi, per imparare le prime regole sociali tra compagni di gioco, per dichiararsi agli amati, per narrare vicende passate e notizie contemporanee, per dilavare la fatica della giornata dai muscoli e dalla mente, per riempire le serate fredde, per protestare e presentare istanze, per favoleggiare di vite alternative, per liberarsi dalla follia o per sfiorarla, per coordinare i movimenti e danzare.

Tutte queste funzioni adattive hanno consentito all'essere umano di sopravvivere ed evolversi⁶, adattandosi al variare delle situazioni in cui volta per volta si trovava a vivere: che fossero emigrazioni, lutti, carestie, tradizione delle conoscenze di generazione in generazione, riti di corteggiamento e di coesione sociale, la musica è stata cardinale per l'umanità intera, come per molti altri esseri senzienti⁷. E scendendo nel particolare, anche per l'autrice di questo piccolo trattato: l'arte sonora ha acquietato stati di agitazione, cullato momenti malinconici, galvanizzato davanti ad una sfida e si è affacciata come

⁵ Celibidache scrive: "il pensiero e la musica appartengono a una dimensione differente ed esclusiva. Ciò significa, nella sua immediata conseguenza, che nel momento in cui il pensiero fenomenologico opera, il musicale - in quanto dimensione altra rispetto a quella del pensiero - ha già cessato di essere." Cfr. S. Celibidache S. (1992), *Man will nichts – Man läßt es entstehen*, Hrsg. J. Schmidt-Carre, München, Pars, München, p. 17.

⁶ Steven Mithen, nella sua avveniristica e dettagliata disamina *The Singing Neanderthals*, è riuscito ad individuare alcune variabili evolutive nella pratica musicale dei nostri progenitori: il testo è una raccolta commentata di ritrovamenti archeologici e riflessioni socioantropologiche, che confermano il ruolo fondamentale della musica nell'esistenza umana. Cfr. S. Mithen (2006), *The Singing Neanderthals*, Weidenfeld & Nicholson, Londra.

⁷ Per un approfondimento sulla musicalità negli animali, si consiglia la consultazione di H. Honing (2019), *The evolving animal orchestra. In search of what makes us musical*, MIT Press, Cambridge (MA) e N.L. Wallin, B. Merker, S. Brown (2001), *The Origins of Music*, Bradford Books (MIT Press) Cambridge (MA).

strumento terapeutico nello studio della musicoterapia, arte del cercare una sintonizzazione interiore all'interno di una relazione musicale: a causa di questa ingombrante ma inebriante presenza è sorta la necessità di esplorare filosoficamente la musica, grazie agli insostituibili strumenti che teoreti di tutti i tempi hanno fornito nei loro testi.

Tuttavia, più proseguiva la ricerca tra le pagine prodigate per l'arte di Euterpe e più sembrava di entrare in un labirinto categorizzante e riduzionista, in cui ad ogni svolta, tra alte mura di rampicanti, apparivano indizi su un parametro musicale⁸ oggettivato, reificato, sezionato, spogliato dei suoi legami con gli altri elementi sonori e con la stessa umanità che la musica esprime e celebra. Il formalismo musicale, pur rappresentando un nobile ed elaborato esercizio di pensiero, spinto certamente dall'anelito alla verità, al possesso della conoscenza, al controllo su ciò che accade; pur avendo sviscerato il fatto musicale e provato ad individuarne regolarità, ritagliando autonomie dal soggetto creatore e dal soggetto fruitore, non consente di conquistare uno sguardo globale sul fenomeno musicale. Tra gli stretti sentieri dell'approccio analitico, che portano comunque ad una via d'uscita, senza però cogliere il percorso d'insieme, chi scrive ha avuto la sensazione che mancasse aderenza al reale, che la camminata non fosse libera e soggetta alle intemperie del divenire, ma guidata, forzata, con stretti orizzonti ben tracciati ed il capo coperto dalla grandine e dal sole cocente. Leggere di accordi maggiori, minori e diminuiti, lasciando indietro i *rāgā*⁹ dell'India del Nord; filosofare sugli spartiti, dimenticando la tradizione orale con le sue variazioni; archiviare sentimenti composti e misurati nel formalismo arricchito, ignorando lo sconquasso dell'estasi di una *pizzica* salentina, non pareva essere la soluzione al dilemma “*Che cos'è la musica?*”. Ogni cosa a sé stante,

⁸ I parametri musicali sono le componenti riconosciute dalla teoria musicale classica occidentale, che combinandosi tra loro e variando, costituiscono un'opera: altezza, intensità, timbro, durata, ritmo, silenzio.

⁹ Struttura musicale alla base della pratica improvvisativa, tipica della musica classica indiana, costruita su specifiche scale, a loro volta rispondenti a determinate ore del giorno, stati d'animo, attività. Ogni *rāgā* è unico ed è eseguito da uno o due strumenti accompagnatori, solitamente *tabla* per la sessione ritmica e *tanpura* per quella armonica, e da uno o due strumenti solisti, che possono essere la *voce*, con i suoi semi semitoni e la sua immensa agilità, il *sitar*, cordofono dalla grande estensione tonale, od il *bansuri*, flauto traverso in legno dal suono caldo e vellutato. Per un'introduzione generale sulla musica indiana si invita alla consultazione di A. Danielou (2007), *Il tamburo di Shiva. La tradizione musicale dell'India del Nord*, a cura di F. Fonte Basso, Casa dei Libri, Roma.

ogni cosa divisa, ben incorniciata ed appesa in una *Wunderkammer*¹⁰ in cui l'osservatore silente riflette, seleziona, valuta alla ricerca della meraviglia del sublime.

Un'idea è sorta improvvisa: se si ribaltasse il significato del termine *sublime*? Se l'ascolto musicale non conducesse *sub limine caeli*¹¹, ma *sub limine singularis subiecti*? Se quindi la musica non conducesse lontano dalla propria realtà, verso un'estasi che è stare fuori da sé, raggiungendo un luogo di pace contemplativa, come tra le sfere celesti, ma traghettasse istantaneamente nelle profondità del reale, giù, in un tuffo abissale, che fa piombare il soggetto nel tutto sussurrante sino a dissolversi nella rete a nodi infiniti dell'esistenza? La meraviglia così non diverrebbe espressione del distacco dalle imperfezioni quotidiane in un'esperienza assolutamente solitaria ed assieme oggettivamente descrivibile, bensì naturale sensazione gemmata dal sentirsi accolti e visti nello spazio intersoggettivo degli affetti vitali, del più denso e privato ed umano darsi emotivo: l'ascolto stupirebbe e libererebbe similmente a quanto accade quando ci si sente compresi da un amico senza usare neppure una parola, ed anzi si viene da lui descritti senza alcuna sbavatura. Era necessario confrontarsi con una filosofia che reputasse importante quel movimento umano verso la terra, quell'immersione nelle cose, le quali perdono persino consistenza divenendo legami: la fenomenologia, quella coraggiosa modalità del pensiero che accetta l'imprevedibile ed il contrasto, osservando con arguta acutezza infantile ed antica saggezza lo *spettacolo del mondo*¹², come Maurice Merleau-Ponty amava definire il reale. La fenomenologia è una pratica impegnativa che abbandona l'epistemologia in favore di un'ermeneutica intersoggettiva, per perseguire la quale il soggetto deve abdicare alla percezione illusoria della propria identità, permanenza e separatezza da ciò che è esterno al proprio corpo, abbandonandosi ad una visione

¹⁰ Gabinetti delle meraviglie o delle curiosità, le *Wunderkammer* erano degli spazi adibiti da abienti collezionisti per racchiudere e custodire le loro collezioni d'arte e strani oggetti, sì da poterli poi mostrare a conoscenti o membri dell'*elite* sociale e culturale del tempo.

¹¹ Nel mirabile poema ovidiano *Le Metamorfosi*, viene affermato che la divinità donò all'uomo tutti gli strumenti per contemplare il cielo ed innalzare lo sguardo alle stelle, uscendo da sé ed ascendendo alle alte sfere della conoscenza e dell'esistenza. "Os homini sublime dedit, coelumque tueri | Jussit et erectos ad sidera tollere vultus". Cit. P. Ovidio Nasone (2013), *Le metamorfosi*, trad. it a cura di M. Scaffidi Abbate, Newton Compton, Roma, I 85-86, p. 389.

¹² Pioniere della correlazione tra fenomenologia e centralità del corpo nel percorso conoscitivo ed esistenziale umano, Maurice Merleau-Ponty parla dell'accadere della realtà come spettacolo del mondo, un gigantesco, globale, continuo avvenimento, in cui tutto è interdipendente e l'oggetto di conoscenza esiste con le sue caratteristiche solo grazie ai suoi legami con il campo percettivo tutto, in un unicum eveniente senza contorni, dove non c'è figura né sfondo. Cit. M. Merleau-Ponty (2003), *Fenomenologia della Percezione*, trad. it di A. Bonomi, Bompiani, Milano, Loc. 118 (eBook).

globale ed interdipendente sui fenomeni. Tale sguardo sul mondo è sicuramente più spiazzante, poiché sottrae all'uomo la possibilità di inferire e prevedere precise costanti accrescendo la serenità che solo il controllo può donare, ma paradossalmente suscita quel senso di appartenenza al *tutto*, che l'approccio positivista, figlio del paradigma mente/corpo, soggetto/oggetto, esclude. In un mondo di uomini e cose, dove spesso anche i viventi diventano cose, la scelta fenomenologica elimina i dualismi e gli oggetti, con l'obiettivo di riconoscere esclusivamente fatti, eventi, fenomeni per l'appunto, i quali appaiono, sempre dissimili a se stessi, come il fiume di Eraclito¹³, ai sensi del soggetto, anch'egli disuguale ad ogni esperienza, ad ogni respiro, ad ogni ingresso nel fiume.

Grazie a questa epifania fenomenologica, accompagnata dall'avventura dei *setting*¹⁴ musicoterapeutici, l'argomento di questo saggio è sgorgato con naturalezza da un lungo decennio di indagini, pratiche, letture e rimuginii: la finalità principale è infatti quella di passare il formalismo delle origini e la sua declinazione contemporanea, così ampiamente accreditati nel mondo accademico anglofono ed occidentale, sotto la lente della realtà. Mettere alla prova queste mirabili costruzioni ricche di arzigogoli, aristocratiche guglie e simmetriche architetture, sottoponendole ai terremoti delle danze tribali, alle urla delle filastrocche infantili urlate nelle corti di campagna, agli ondeggiamenti di una madre sonnolenta con la sua biascicata ninna nanna, all'irrefrenabile sensazione della pelle d'oca¹⁵ da ascolto musicale, che si irradia come onda sonora e come onda tellurica a scuotere cuore, muscoli, cervello.

¹³ Nel compendio di frammenti ad oggi pervenuti del saggio *Sulla Natura* di Eraclito di Efeso, viene introdotta una celeberrima similitudine tra la concezione stoica della struttura del reale e lo scorrere del fiume (medesima associazione del presente breve trattato): “Noi scendiamo e non scendiamo nello stesso fiume, noi stessi siamo e non siamo.” E “Non si può discendere due volte nel medesimo fiume e non si può toccare due volte una sostanza mortale nel medesimo stato, ma a causa dell'impetuosità e della velocità del mutamento si disperde e si raccoglie, viene e va.” Cit. Eraclito, *Frammenti del Sulla Natura*, 49a e 91 Diels-Kranz in H. Diels, W. Kranz, *I presocratici*, trad. it di G. Reale et al., Bompiani, pp. 355 e 380.

¹⁴ Il *setting*, in musicoterapia come in psicologia, è il luogo in cui avviene la relazione terapeutica tra il terapeuta ed il paziente: esso ha delle peculiarità specifiche per ogni situazione e varia al variare delle esigenze, tuttavia in generale si compone di un corredo strumentale ritmico, armonico e melodico di base, da allestire con ordine e semplicità in un ambiente confortevole, protetto, povero di stimoli, in cui offrire il proprio ascolto partecipato e non giudicante e l'intenzione all'improvvisazione condivisa. Cfr. G. Manarolo (2020), *Manuale di Musicoterapia. Teoria, metodi e strumenti per la formazione*, Carocci, Roma.

¹⁵ La risposta somatica dei goosebumps, pelle d'oca giustappunto, è una modalità diffusa e naturale di reagire allo stimolo musicale in cui il soggetto percepente riesce a riconoscere degli indizi della propria interiorità. Per approfondire ciò che questo simpatico ed inarrestabile comportamento del corpo umano racconta del cervello, si invita alla lettura dello studio di M. E. Sachs, R. J. Ellis, G. Schlaug, P. Loui (2016), *Brain connectivity reflects human aesthetic responses to music*, in *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, Vol. 11, Issue 6, June 2016, Oxford University Press, Oxford, pp. 884-891.

È stata dunque elaborata una trattazione divisa in quattro capitoli, nei quali la dissertazione assume i contorni della logica hegeliana: presentazione della tesi, enunciazione dell'antitesi, esposizione della sintesi, così da supportare la teoria conclusiva con un'impalcatura di prove e ragionamenti lungo tutto lo scritto.

Nel primo capitolo verrà presentata la nascita del formalismo, grazie alla sintesi del pensiero del suo precursore, Eduard Hanslick, appassionato ed instancabile musicologo, che per primo dettò i parametri dell'estetica della forma musicale, scegliendo di disporsi controcorrente, rispetto alla popolare posizione sentimentalista e romantica riguardo alla musica. Nel secondo capitolo si tratterà della declinazione *arricchita* del formalismo hanslickiano, elaborata dal filosofo americano Peter Kivy, il quale, tra numerosi tentativi teoretici, approda ad un compromesso tra il puro formalismo originario e l'imprescindibile attivazione emotiva dell'ascoltatore, oscillando tra il convinto sostegno all'esistenza di proprietà emotive insite nelle strutture armoniche della musica, e la teorizzazione di una *black box*, la quale sola spiegherebbe l'*arousal* affettivo-emotivo e la natura dell'analogia tra emozione e forma sonora. Il terzo capitolo, vera e propria *pars destruens* di questo lavoro, analizzerà tutte le contraddizioni e le criticità insite nella concezione formalista dell'estetica musicale, a partire dall'oggetto di indagine, per finire alle caratteristiche singolari del soggetto fruitore dell'arte musicale, grazie anche alla fugace mediazione di altre discipline come l'etnomusicologia. Il quarto ed ultimo capitolo illustrerà la ricerca ermeneutica della fenomenologia musicale, prendendo le mosse dalle premesse gnoseologiche ed ontologiche del pensiero husserliano e merleau-pontiniano ed approdando all'applicazione musicale teorizzata da Michel Imberty, musicologo, psicologo e pensatore, il quale ha contribuito alla costruzione di una fenomenologia fondata su prove empiriche psico-sociali e musicologiche.

Il percorso sarà pur breve, ma variegato e ricco di paesaggi differenti, offrendo una panoramica sul filo rosso di un lungo arrovellarsi sbocciato una tarda serata d'estate, nel lontano 1987, quando chi scrive sentì, per la prima volta e nel grembo di sua madre, quel grande enigma che è la musica.

Capitolo I

“Dare forma all’acqua”

Il formalismo musicale di Eduard Hanslick

1.1 *L’esigenza della forma*

Il Secolo dei Lumi consegnò all’Ottocento un corredo immaginifico sulla musica estremamente variegato e coinvolgente: le struggenti suggestioni che prepararono la nascita della corrente romantica videro la musica come grande protagonista e non solo in ambito compositivo, poiché sia la trattatistica che la letteratura elessero l’arte del suono ad oggetto di speculazione, sedotte dalla sua natura immateriale eppure così simile all’interiorità umana, ai suoi tormenti ed alle sue conquiste. Già nel 1719 Du Bos, nelle sue *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*¹⁶, sosteneva che la natura avesse forgiato i suoni come segni delle passioni, contrariamente alle parole articolate, soli segni arbitrari istituiti dall’uomo, privi della prorompente forza emozionante della musica¹⁷.

¹⁶ Il testo del filosofo e storico Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742), pur con un linguaggio moderato e fedele agli antichi della speculazione estetica, raggiunge vette rivoluzionarie soprattutto per quel che concerne la musica: difatti, pur non avendola citata nel titolo, rispettando in un certo qual modo la gerarchia delle arti tipica dell’Età dei Lumi che vedeva assise sul trono della gloria poesia e pittura, non solo Du Bos dedica numerose pagine all’arte del suono, ma la rende ambasciatrice di una nuova modalità di interpretare l’arte e la sua funzione. La chiave per comprendere il capitale ruolo dell’arte nella vita umana è la sua capacità di suscitare emozioni di cui mimesi e contenuto semantico sono strumenti, per quanto importanti. Paradossalmente la musica, composta dai segni naturali delle passioni esattamente come la pittura si serve dei segni della natura per imitarla, diviene più efficace della poesia, sua arte sorella, che invece è architettura di segni elaborati dall’uomo, nel descrivere le emozioni non mediate e nel suscitarle all’interno di un confortevole contesto di fruizione estetica. (Cfr. L. Russo (2005), Jean-Baptiste Du Bos e l’estetica dello spettatore, *Aesthetica Preprint Supplementa*, 15, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo).

¹⁷ C. Migliaccio (2009), *Introduzione alla filosofia della musica*, UTET Università, Torino, p. 72.

E quale personaggio meglio del gimnosofista protagonista della novella *Una meravigliosa favola orientale di un santo nudo* di Wilhelm H. Wackenroder¹⁸ può custodire il mistero della musica come libera, intraducibile arte, suprema ascensione all'eterno che ferma gli ingranaggi della ruota del tempo per convertire gli automatismi del gesto soffocante ed ordinario in dinamismo creativo¹⁹?

Isolato in una rocciosa caverna, ossessionato dal fragore degli incessanti meccanismi del tempo, concentra ogni energia al fine di perpetrare i loro rintocchi, inascoltato dal resto dell'umanità, nel terrore che la sferragliante ruota, come mola che logora le vite, possa fermarsi. Affannosamente lavora, madido di sudore, e controlla con la mano premuta sul petto che l'eterno movimento prosegua la sua corsa, incompreso e deriso dai viandanti sconvolti dai suoi frammentari e sconnessi discorsi. Fino alla notte in cui, complice un estivo plenilunio, un canto tra due giovani amanti fende l'agonia piangente del santo prono sulla dura pietra, e dissolve il funesto fantasma della ruota del tempo: il suono che placa il frastuono esacerbante, le braccia e gambe a celebrare la gioia estatica vorticando libere tra le nuvole. Per l'eremita, portavoce di un primigenio ideale romantico che si costruisce nell'arido e angustiato seppur impegnato avvicinarsi dei giorni, la musica solleva e travolge, ma con leggerezza, in un ascolto epifanico che è danza misterica tra uomo ed elementi naturali. Le lancette non battono più secondi, ma pulsazioni ritmiche, il simbolo si spoglia dei raffinati eppur gravi abiti dell'allegoria per tornare nudo, potente, sfuggente ma così familiare e conciliante rispetto all'intimo linguaggio della vita.

Musica come arte misteriosa ed indefinita, che presenta il suo contenuto, “tutto il dramma delle passioni umane”²⁰, superando la realtà stessa, traghettando l'ascoltatore in una dimensione onirica e plurivoca, che gli consenta di osservare serenamente l'orizzonte

¹⁸ Lo scritto *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nachten Heiligen* apre la seconda sezione delle *Fantasie sull'Arte per Amici dell'Arte* (*Phantasien über die Kunst, für die Freunde der Kunst*, pubblicata postuma nel 1799 sotto la supervisione di Ludwig Tieck), che l'autore Wackenroder (1773-1798) affida alla voce del personaggio fittizio Joseph Berglinger, compositore già protagonista dell'ultima delle *Effusioni di cuore di un Monaco amante dell'Arte* (*Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, pubblicata nel 1796) e perfetto portavoce della nascita del Romanticismo Tedesco. Berglinger, alter ego di Wackenroder, è accorato volto letterario di un manifesto estetico che afferma appassionatamente il primato del sentimento, dell'inspiegabile, del sensibile e del non verbale nel campo dell'arte e dell'espressività umana, rivendicandone legittimità teoretica pari a quella conferita alle architetture del pensiero. (Cfr. W.H. Wackenroder (2014), *Opere e Lettere. Scritti di Arte, Estetica e Morale* in collaborazione con L. Tieck, in E. Agazzi (a cura di), *Il pensiero occidentale*, Bompiani, Milano, pp. 329-500).

¹⁹ Ivi, p. 455.

²⁰ Ivi, p. 495.

dell'interiorità presentata nell'opera musicale, dopo aver raggiunto un punto di vista privilegiato per lasciarsi avvolgere da quell'armonia pacificante al di là della razionalità e delle gabbie concettuali²¹.

Eppure la musica apre anche l'impetoso ed impetuoso ingresso nella mente umana per quella rivelazione che diviene follia: chi può sapere se tra le ombre di Aquisgrana i quattro fratelli iconoclasti del racconto di Von Kleist²² allo scoccare di ogni mezzanotte continuano tuttora a destarsi dal torpore del silente giorno che obnubila, per intonare un disperato ed ululante *Gloria in Excelsis*. Perseguitati in eterno da un canto perfetto, unico messaggero divino della cieca consapevolezza di una fede soverchiante, i sensi ridotti al silenzio dal solo desiderio di lodare Dio ed una donna sullo sfondo, che è maga, che è santa, che è suono: Santa Cecilia, il Potere di una Musica che invade gli spazi del pensiero come slavina pura e dissetante, ma gelida e senza scampo, ben lontana dal quieto e romantico rifugio del "santo nudo" di Wackenroder.

Dunque, il mistero del linguaggio sonoro oscilla per il Romanticismo tra un'esperienza mistica pacificante, una travolgente immersione nei sentimenti ed un eterno circolo di disperata follia, tutti accomunati da un certo grado di indicibilità, di ineffabilità, a cui l'uomo si arrende tra l'incantato ed il perturbato.

Nel XIX secolo dunque i pensatori che si trovavano a voler ragionare sull'arte del suono, dinanzi al confronto con questa pesante eppur seducente eredità, persuasi di voler superare le intuizioni di tale movimento culturale, guidato dal baluardo della forza del sentimento come motore pervasivo della produzione e della fruizione artistica, avvertirono accrescersi l'esigenza di una solida autonomia teoretica, nata anche in seno al confronto con le più recenti indagini scientifiche, sempre più regolamentate e radicate nell'osservazione empirica. È grazie alla ricerca di questa indipendenza ed all'edificazione della dignità ermeneutica della filosofia della musica, che il formalismo

²¹ F. Cercignani (1995), Wilhelm Heinrich Wackenroder. Arte e vita tra finzione e realtà, in *Studia theodisca II*, Università degli Studi di Milano, Milano, p. 38.

²² Il racconto *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik: Eine Legende* del poeta Heinrich Von Kleist è uno degli scritti più rappresentativi dell'estetica musicale romantica: si narra della strana ed oscura vicenda di quattro giovani fratelli che, travolti nei loro intenti iconoclasti dalla bellezza misteriosa ed ineguagliabile di un Corpus Domini cantato dalle monache di Santa Cecilia, perdono il senno e trascorrono il resto dei loro giorni internati a ripetere ogni notte il loro canto di lode a Dio. Lunghi dall'essere il delicato *langage du coeur*, qui la musica viene presentata come implacabile forza che disfa le fragili maglie della volontà e trasporta la mente nei temibili campi dell'insania. Cfr. H. Von Kleist (2017), *Santa Cecilia ovvero la potenza della musica. Una leggenda*, a cura di V. Riguzzi, EDB, Bologna.

iniziò ad affacciarsi nel panorama filosofico ottocentesco: occorre spostare l'attenzione dal commosso e poetico commento sull'intenso reale, alla contemplazione razionale delle ben differenziate materie di conoscenza; dalla soggettività dell'uomo in balia della violenta risacca percettivo-emotiva, alla presunta oggettività dell'opera musicale.

Così, se già in Leibniz "*Musica est exercitium arithmeticae nescientis se numerare animi*"²³, il collegamento tra matematica, musica e psicologia divenne il punto di partenza per una teoria estetica che ancor oggi viene approfondita, pur avendo attraversato alterne vicende ed avendo adattato le sue declinazioni secondo nuovi studi e vecchi dibattiti: il formalismo musicale. Secondo Rafael De Clercq, professore di filosofia ed arti visive presso la Lingnan University di Hong Kong:

Formalists share the idea that the class of aesthetically relevant properties of a work of art is smaller and more homogeneous than the class of properties one might be inclined to consider [...] formalists believe that only immediately perceivable qualities are relevant [...] pitch, timbre, loudness, duration [...] excluded, in any case, are properties that relate to the origin of the work: aesthetic intensions, the cultural circumstances in which the work was created, and so on²⁴

Il formalismo, dunque, postula che in un'opera musicale ciò che resta rilevante ai fini estetici, necessario alla formulazione di giudizi di gusto che possano dirsi universali ed oggettivi, è la serie di proprietà acustiche immediatamente percepibili ed immanenti all'opera stessa: dai parametri musicali di base come intensità, altezza, timbro e durata, alla pluralità melodica, armonica e ritmica, fino alla complessità della sintassi²⁵.

²³Articolate in forma discorsiva nell'epistolario con i matematici Conrad Henfling e Christian Goldbach, le riflessioni di Gottfried Wilhelm Leibniz sulla musica scendono su un parallelismo che tuttora e per molti filosofi stenta a ricomporsi. Pur riconoscendo infatti al numero il ruolo di fondamento teoretico ed ermeneutico dell'opera musicale, foriero di una conoscenza costituita da idee chiare e distinte, afferma che l'espressione compiuta dell'arte sonora si concretizza nella sollecitazione delle passioni, percezioni di carattere qualitativo fuggenti ed opache, dimostrazioni di quel computo inconsapevole che l'animo compie inanellando le percezioni musicali, come alla ricerca di una conoscenza di un armonico ordine metafisico con le sue radici nell'espressivo. Per approfondimenti cfr. C. Migliaccio (2013), *Introduzione alla filosofia della musica*, pp. 59-63.

²⁴T. Gracyk, A. Kania (2011), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, Londra, p. 145.

²⁵La teoria musicale è strutturata un po' come la teoria del linguaggio: un'opera si compone di incisi, che sono le unità minime o battute, che uniti formano le semifrasi, più semifrasi formano le frasi, le quali a loro volta danno corpo ai periodi; la forma è invece nella terminologia musicale l'architettura della composizione, la categoria che definisce la successione del tema e dei suoi sviluppi e che di consueto

De Clercq prosegue nella trattazione della definizione del formalismo evidenziando come si possa dividere in due filoni: il primo è quello sostenuto tra gli altri anche da Zangwill²⁶, e supporta la tesi che solo le opere musicali strumentali tutte le proprietà estetiche siano interamente determinate da *the way they sound*²⁷, differentemente dalle opere dotate di testo, per cui la scelta delle parole conferisce altre proprietà estetiche, extramusicali. Il secondo filone origina, per l'autore, dal pensiero di Hanslick e teorizza la presenza in tutte le opere musicali di alcune proprietà estetiche, tra cui il bello musicale, oggettivamente valide e determinate da *the way they sound*, da come suonano. Ma cosa si intende per *The way they sound*? La mera successione dei suoni per come è stata pensata e scritta dal compositore: le note declinate negli intervalli, le pause, l'armonia, i temi suonati con le dinamiche e l'organico strumentale prestabilito. Per comprendere nel concreto le posizioni dei due orientamenti fenomenologici così come descritti da De Clercq, si consideri ad esempio la musica di Georg Friedrich Händel, secondo la prima corrente, che restringe il campo degli oggetti di indagine alla sola musica strumentale, la *Sarabande*²⁸ possederebbe proprietà estetiche musicali intrinseche dipendenti unicamente dalla sua struttura musicale, mancanti però al *Rinaldo*²⁹, che essendo un'opera lirica presenta un testo e delle voci cantanti, entrambi elementi extramusicali che contaminano

radica storicamente e culturalmente l'opera. Cfr. O. Károlyi (2000), *La grammatica della musica*, a cura di G. Pestell Einaudi, Torino.

²⁶ Nick Zangwill è sostenitore di un formalismo moderato che coniuga il realismo al non-letteralismo del fatto musicale: la musica strumentale per il filosofo viene esperita non come simulazione od imitazione di significati che travalichino l'opera stessa, bensì unicamente come realtà sensoriale e fisica in cui risiedono esaustivamente tutte le proprietà estetiche della musica. Secondo Zangwill la descrizione della musica in termini emotivi, come d'altronde avviene per i paesaggi od i fenomeni naturali, non è da interpretarsi in maniera letterale, attribuendo quindi qualità espressive, bensì come narrazione metaforica di proprietà fisiche ed acustiche. A dimostrazione di questa teoria l'autore, citando Scruton, porta come esempio l'utilizzo di parole afferenti al movimento per presentare passi musicali: bilanciato, delicato, alto, sono vocaboli che pur riferendosi allo spazio od alle modalità del moto, provano un approccio di tipo metaforico del mondo verbale al mondo musicale. Cfr. N. Zangwill (2015), *Music and Aesthetic Reality. Formalism and the Limits of Description*, Routledge, London.

²⁷ T. Gracyk, A. Kania (2011), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, p. 145.

²⁸ Quarto movimento della Suite per clavicembalo in Re minore numero 11 (HWV 437, 1720), divenuto celebre grazie all'arrangiamento per archi e timpani di Leonard Rosenman, scritto per la colonna sonora del film *Barry Lyndon* di Stanley Kubrick (1975). La Sarabande fu probabilmente ispirata dalla Sonata per Violino op. 5 n. 12 "*La Follia*" (1700) di Arcangelo Corelli.

²⁹ Opera in tre atti di Georg Friedrich Händel su libretto di Giacomo Rossi, tradotto in italiano dal soggetto del drammaturgo Aaron Hill, liberamente ispirato alla Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso. Messa in scena per la prima volta al Queen's Theatre di Londra nel 1711, con una particolare attenzione alla grandiosità delle scenografie, ebbe un successo immediato e duraturo, registrando più di cinquanta repliche complessive in sei stagioni e due ristampe del libretto, segnando per sempre la carriera del compositore.

quella che per i formalisti è la purezza musicale. Per la seconda corrente invece, la proprietà estetica legata alle forme musicali e della *Sarabande* e del *Rinaldo* è il bello musicale: resta fuori sia la ricca stellata emotiva consegnata all'ascoltatore da tali opere, che l'eredità semantica, immaginativa e perché no concettuale da questa derivante.

Proprio cercando di affrancarsi dalle rappresentazioni concettuali, e di basare il disegno teorico sul gioco delle sensazioni acustiche, il neonato formalismo non può che imbattersi nella *Critica del Giudizio* di Immanuel Kant. In questo testo il filosofo, esponendo il secondo momento del giudizio di gusto³⁰, postula che la singolarità, la quale percepisce come unitario il rapporto tra il suo intelletto e la sua immaginazione, possa comunicare universalmente tale accordo proprio tramite questo tipo di giudizio che esprime il bello. Ciò che universalmente piace senza concetto³¹, come la musica intesa per se stessa, nel flusso percettivo di cui è costituita.

Tuttavia, come sottolineato da Ginsborg³², “Kant sees art as the expression of ‘aesthetic ideas’ and this doctrine appears on the face of it to be incompatible with formalism”; inoltre le interpretazioni della *Critica del Giudizio* a supporto delle idee formaliste hanno forzato alcune sfumature semantiche e teoretiche con il seppur nobile fine di vedere giustificato il proprio sistema grazie alle tesi del filosofo tedesco.

Kant, ad esempio, mantenendosi concorde all'orientamento formalista, nel paragrafo §51-213 afferma che, definendo la musica come bel gioco di sensazioni uditive, essa possa essere considerata come arte bella, mentre nel caso in cui venga reputata gioco di sensazioni piacevoli, essa divenga arte piacevole; d'altro canto però, conferisce uno

³⁰Nella *Analitica del Bello* (sezione “*Analitica del Giudizio Estetico*”) Kant illustra i quattro momenti del giudizio di gusto, secondo la qualità, la quantità, la relazione con il fine e la soddisfazione derivante dall'oggetto: nel primo momento sostiene il carattere disinteressato del piacere suscitato del giudizio puramente “contemplativo”, nel secondo e nel quarto espone la necessità di universalizzazione dei giudizi di gusto, pur restando sempre logicamente singolari e non fondati sui concetti, mentre nel terzo ammette l'esistenza di un giudizio estetico riguardante un oggetto viziato dalla concettualizzazione o dalla presenza di un fine. Cfr. I. Kant (2013), *Critica del Giudizio*, tr. it.di A. Bosi, UTET, Torino, loc. 3182-3797.

³¹L. Di Staso in E. Hanslick (2007), *Il bello musicale*, trad.it di L. Di Staso, Aesthetica, Palermo, p. 9.

³²T. Gracyk, A. Kania (2011), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, p. 336.

status privilegiato alle arti rappresentazionali, come la poesia e la pittura, mentre relega la musica all'ultimo posto tra le arti:

Se invece si stima il valore delle arti belle a seconda della cultura ch'esse procurano all'animo, assumendo come metro l'ampliamento delle facoltà che devono concorrere, nel Giudizio, alla conoscenza, alla musica toccherà l'ultimo posto, perché non fa che giocare con le sensazioni (mentre forse le spetterà il primo valutandole dal punto di vista del piacere che procurano). Le arti figurative quindi, sotto questo aspetto, la precedono di molto³³

Concludendo, pur avendo costruito una base gnoseologico – ermeneutica utilizzata dai primi formalisti per elaborare una salda estetica della musica, Kant non ha speso molte delle sue parole per l'argomento musicale, relegandolo ad oggetto piacevole e di non particolare valore culturale³⁴, lasciando di fatto dubbi e lacune su un probabile approfondimento in tema musicale.

Esplorando i primi passi del formalismo, si incontra un pensiero coraggioso ed originale sia nel suo contenuto, ma ancor più nella sua metodologia: l'estetica di Johann Friedrich Herbart³⁵, che mirava a ricercare nella Tonpsychologie una vera e propria psicologia del suono musicale, rigoroso fondamento di una filosofia pratica, scorgendo lucidamente l'infondatezza del pregiudizio riguardo al dovere della musica di significare (bedeuten). Il filosofo attinse le premesse per le sue deduzioni da differenti aree del sapere, dimostrando come l'interdisciplinarietà stesse sempre maggiormente contraddistinguendo la sistematizzazione delle conoscenze, al fine di avallarne le teorie

³³ I. Kant (2013), *Critica del Giudizio*, §53, p. 207.

³⁴ Scorrendo la *Critica del Giudizio*, ci si imbatte in un passaggio curioso ed abbastanza esplicativo del rapporto di Kant con l'arte sonora "Inoltre, alla musica, bisogna rimproverare una certa mancanza di urbanità, soprattutto per la proprietà dei suoi strumenti, di spandere il proprio influsso al di là del richiesto (al vicinato) per così dire imponendosi e violando la libertà di quanti non partecipano all'intrattenimento musicale; cosa che non fanno le arti che parlano con gli occhi, poiché basta distogliere questi quando non se ne vuole accogliere l'impressione". Ivi, §53 pp. 207-208.

³⁵ Allievo di Fichte a Jena, il filosofo e pedagogista Johann Friedrich Herbart (1776-1841) iniziò i suoi studi a partire dall'idealismo per poi ripudiarne i fondamenti, con l'obiettivo di costruire un sistema filosofico che superasse il momento logico della contraddizione, categorizzandolo quale stadio inadeguato di conoscenza di una realtà costituita da reali semplici e immutabili, imperniata sul meccanicismo fisico e psicologico. Al fine di sostenere una così impavida posizione, Herbart si servì della matematica per descrivere proprio i rapporti tra i reali: questa riuscì a collegare efficacemente la teoria musicale, la psicologia e la filosofia pratica per l'elaborazione di una pedagogia rivoluzionaria che conducesse ad una rappresentazione estetica del mondo. Cfr. R. Pettoello (1988), *Introduzione a Herbart*, Laterza, Bari.

dinanzi alla comunità scientifica intera: la sua estetica considerava il giudizio di gusto di matrice kantiana fondamentale nucleo teoretico di partenza; le leggi matematiche strumento di esplicazione dei dati osservati; le scoperte in campo neurofisiologico, in special modo quelle raggiunte da Von Helmholtz³⁶, occasione di confronto e verifica dell'impianto teorico costruito.

Per avere valore un giudizio di gusto, afferma Herbart nella *Allgemeine praktische Philosophie*, pur muovendo da una soggettività e dal suo "compiuto rappresentare" l'opera in base alle proprie facoltà contemplative, deve pronunciarsi su un oggetto indipendente dal giudizio stesso, dotato di una forma ben determinata dai rapporti necessariamente stabiliti tra le proprie componenti³⁷. È la forma musicale, integrazione necessaria alla materia sonora per essere percepita come piacevole o spiacevole, la garante della validità di un giudizio di gusto. Il ricorso alla forma musicale permette ad Herbart di scongiurare da una parte l'astrazione completa dell'opera come Idea e dall'altra la mera rassegna empirica degli elementi estetici dell'opera stessa. Il lavoro di riconoscimento ed enumerazione dei rapporti sonori alla base della forma, nell'immediatezza e nell'universalizzabilità del giudizio estetico, sono principi gnoseologici ed epistemologici responsabili del collocamento del formalismo herbartiano tra una forma di platonismo dell'opera musicale ed un empirismo ancorato non solo alla soggettività dell'ascoltatore, ma anche dell'opera e del contesto.

È evidente come in Herbart l'estetica non verta sull'analisi della percezione, come da etimo greco αἰσθησις³⁸, ma sull'indagine dell'osservazione razionale dell'opera

³⁶Le ricerche in campo acustico di Von Helmholtz, fisiologo, matematico e fisico, pioniere della fisiologia ottica ed acustica, si concentrarono sugli intervalli consonanti, caratterizzati dall'assenza di battimento. Tale fenomeno si verifica quando due suoni con frequenza simile ma non identica vengono eseguiti contemporaneamente, sicché l'ampiezza della somma delle due onde cresce e decresce in rapida successione, generando un'oscillazione chiaramente udibile. Tuttavia, l'oscillazione genera dissonanza solo se superiore ai 20 battimenti, mentre superati i 30 consente la percezione di due suoni distinti. Cfr. D. Deutsch (2012), *Psychology of Music*, Academic Press, Cambridge MA, p.109.

³⁷Per ulteriori approfondimenti si invita a consultare il testo della filosofa Nadia Moro, prezioso commentario in lingua italiana agli scritti herbartiani attorno alla musica. Cfr. N. Moro (2006), *Armonia e contrappunto nel pensiero di J. F. Herbart*, Unicopli, Milano.

³⁸Come esplicitato da W. Henckmann (2001), filosofo tedesco nel suo testo *Über die Grundzüge von Herbarts Ästhetik*, in A. Hoeschen, L. Schneider, *Herbarts Kultursystem, Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, Königshausen & Neumann, Würzburg, p.241. Dalla radice del verbo greco αἰσθάνομαι, "percepisco", il termine estetica compare scritto per la prima volta nella storia filosofia occidentale nelle *Riflessioni sulla Poesia* di Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), dissertazione presentata dal filosofo all'Università di Halle nel 1735 per ottenere la libera docenza. Nel pensiero dell'autore, pur restando legata al suo etimo racchiudendo la "scienza della conoscenza

artistica, che solo tangenzialmente ed involontariamente ³⁹ suscita l'insorgere di sentimenti di piacere e dispiacere in base però a precisi rapporti tra le componenti dell'opera stessa: si può affermare che secondo Herbart la pura esperienza estetica consista nella presentazione alla coscienza dell'ascoltatore delle serie formali che si riferiscono all'oggetto estetico, che possa sfociare in uno spontaneo giudizio di gusto, senza alcun impedimento, né aggiunta soggettiva arbitraria.

Con il formalismo, come pur riconosceremo in seguito in Hanslick e Kivy, il fruitore della composizione musicale non si lascia travolgere dalle sensazioni e dal turbine immaginativo da loro scatenato: è uno spettatore privo di passioni, teso, nel suo intento speculativo, all'individuazione ed allo sviluppo di una concezione adeguata e compiuta dell'oggetto estetico, concentrato sull'analisi delle forme oggettive e sulla loro valutazione, seguendo i principi musicologici definiti dal suo tempo. È dunque come trovarsi dinanzi all'enunciazione di una psicologia del pensiero estetico, che consideri la cosa musicale, dall'intenzionalità all'atto creativo, dall'esecuzione all'ascolto, esclusivamente come susseguirsi di idee musicali strutturate e senza rimando né scopo alcuno se non quello di essere oggetti del pensiero musicale umano.

Il confronto con le teorie di fisiologia acustica formulate in quei decenni consentì ad Herbart di scegliere gli intervalli come fondamento oggettivo dell'opera musicale: le relazioni tra le sequenze di note guidano l'ascoltatore nella percezione dell'opera generando delle rappresentazioni che spaziano dall'uguaglianza dei suoni (note identiche o prossime sul pentagramma), fino alla totale opposizione, definibile come ciò che distingue due o più rappresentazioni l'una dall'altra e tende a mantenerle separate (secondo Herbart l'opposizione massima è l'ottava).

A tale impianto psicofisiologico, viene accostata la matematica, ricondotta al pentagramma, la cui evidenza strutturale non può ingannare: tra le righe e gli spazi che ospitano le gocce sonore la forma perfettamente ed inequivocabilmente disegnata non

sensibile”, l'estetica si spinge ad incarnare la perfezione conoscenza sensibile, dunque il bello, inteso come “accordo fra di loro dei pensieri verso uno solo, l'oggetto fenomenico”. Per una lettura più dettagliata e contestualizzata del concetto di “estetica” in Baumgarten cfr. S. Tedesco (2000), *L'Estetica di Baumgarten*, Aesthetica, Palermo.

³⁹Secondo l'interpretazione del pensiero herbartiano che Robert Zimmermann ha elaborato nel suo *Zur Reform der Ästhetik als exakter Wissenschaft*, trattato nel saggio breve di N. Moro (2014), *Concreto e Astratto. Il formalismo estetico da Johann Friedrich Herbart a Robert Zimmermann*, in *De Musica*, XVIII, Università degli Studi di Milano, Milano, p. 79.

dice altro se non se stessa.⁴⁰ Grazie ai rapporti numerici, dalla serie infinita di suoni emergono combinazioni discrete che suscitano rappresentazioni psicologiche, le quali a loro volta possono essere individuate e descritte proprio grazie alle categorie di fusione ed opposizione già citate.⁴¹ Ecco quindi come, tramite lo studio della forma in quanto principio oggettivo del giudizio di gusto, Herbart riuscì ad utilizzare la teoria musicale come modello per l'estetica e la filosofia pratica, ma anche per interpretare e fondare la propria teoria psicologica, elaborando una aprioristica meccanica dello spirito⁴².

Dal primo tentativo formalista herbartiano, che, come si può notare, poco si sofferma sul dibattito circa il significato della musica, adoperandosi invece per la costruzione di un parallelismo epistemologico tra matematica, teoria musicale e psicologia della rappresentazione, si ramificarono interpretazioni che condussero, come sovente accade in filosofia, ad un'adulterazione del pensiero originario, al fine di deviarlo ed intradarlo a supporto dell'idea di volta in volta sviluppata.

È questo il caso di Robert von Zimmermann⁴³, filosofo praghese allievo dell'impavido matematico e pensatore Bolzano, il quale, pur avendo il merito di aver esposto e sistematizzato il peculiare pensiero di Herbart sul rapporto tra la teoria musicale e la psicologia, ha travisato alcuni passaggi del filosofo giungendo a formulare teorie inconciliabili con quelle originali. In particolare, sono due le componenti della filosofia herbartiana ad essere state fraintese da Zimmermann: la natura della forma musicale con le sue relazioni e l'obiettivo stesso dell'estetica musicale. Laddove, infatti, Herbart elesse

⁴⁰M. Donà (2006), *Filosofia della Musica*, Bompiani, Milano, p. 93.

⁴¹N. Moro (2014), *Concreto e astratto. Il formalismo estetico da Johann Friedrich Herbart a Robert Zimmermann*, p. 59.

⁴²Nella *Allgemeine praktische Philosophie*, Herbart enuncia le cinque idee pratiche, «espressione dei rapporti volitivi tipici», ovvero «dei “valori” riconosciuti naturalmente e suggeriscono dei comportamenti adeguati». Questi nessi esplicano compiutamente gli stati della volontà del singolo e del singolo in relazione con un altro individuo. La libertà lega il giudizio e la volontà del medesimo soggetto; la perfezione concerne gli atti volitivi nei loro rapporti di grandezza; la benevolenza riguarda la relazione tra la propria volontà e la rappresentazione della volontà altrui; il diritto scaturisce dall'accordo di molteplici volontà su un unico oggetto; l'equità origina dall'azione della volontà di convenire o danneggiare la volontà altrui. Ognuna di queste idee è espressa da un rapporto che può essere facilmente descritto musicalmente. Ivi, p. 70.

⁴³Esempio di studioso spiccatamente multidisciplinare, Robert von Zimmermann (1824-1898) concentrò le sue ricerche in molteplici branche del sapere, dalle scienze naturali all'astronomia (fu assistente presso l'Osservatorio di Vienna), dirigendo verso la filosofia, ed in special modo verso l'estetica, il suo maggior interesse. Partendo da una riflessione sull'Idealismo hegeliano e sulla sua eredità, sottoponendolo poi ad un serrato confronto con il pensiero herbartiano, Zimmermann può essere definito, grazie alla sua opera magna *Estetica* (1865), padre della Storia dell'Estetica e fautore di una critica sistematizzazione delle arti in rapporto al concetto di giudizio estetico.

la matematica quale strumento di validazione della forma, grazie anche alla sua applicazione nella fisica acustica, Zimmermann scelse una declinazione più aderente alla logica combinatoria dei rapporti tra suoni, facendo della teoria musicale conferma della fondazione logica di una filosofia pratica ed invalidando l'intero ed inverso percorso psicologico effettuato da Herbart. Infine, Zimmermann affida alla ricerca estetico-musicale non un ruolo di tipo epistemologico, bensì schiettamente esplicativo-costruttivo, la cui funzione è quella di mostrare, più che di dimostrare, l'indipendenza della filosofia pratica e dell'estetica dalla filosofia teoretica, in opposizione a quanto sostenuto dall'estetica idealista.⁴⁴

Si assiste, in questi primi decenni dell'Ottocento, al moltiplicarsi di voci autorevoli sulla forma musicale, nel tentativo di riconoscere all'arte sonora quell'autonomia dalle altre arti, che le era stata negata nelle filosofie estetiche precedentemente elaborate: da questo brulicante pensare originò il testo che viene definito formalista *par excellence*, *Von Musikalischen Schönen*, di Eduard Hanslick, dedicato, certamente non per caso, a Robert von Zimmermann, in quegli anni docente di filosofia presso la Universität Wien.

1.2. *Le radici del pensiero di Eduard Hanslick*

Era il 1846 e Vienna riluceva inondata di correnti artistiche innovative e coraggiose, che avrebbero traghettato la cultura europea dal tempestoso Romanticismo alle ribelli Secessioni esplose all'alba del XX secolo: dall'Universität für Musik und darstellende Kunst si diffondeva per le strade limitrofe una musica nuova, come poteva dirsi nuova la musica quasi vent'anni dopo la morte di Ludwig van Beethoven, avvenuta in una piccola casa poco distante da quello stesso Conservatorio nel 1827.

Compositori e musicisti arrivavano nella capitale dell'Impero Austroungarico per studiare, insegnare, conoscersi e scontrarsi: vi giunse nel 1838 un inquieto Schumann, spinto da sua moglie Clara alla ricerca dell'inedito Schubert⁴⁵; vi trovò più tardi dimora

⁴⁴Ivi, p. 72.

⁴⁵Dopo una breve visita presso la disadorna tomba viennese di Franz Schubert, Robert Schumann (1810-1856), desideroso di conoscere alcuni dettagli della vita e delle opere del collega compositore prematuramente scomparso, si recò da suo fratello Ferdinand, restando incredibilmente segnato da

il meticoloso s, che sotto le alte volte viennesi incontrò Wagner e Von Bulow⁴⁶, rispettivamente suo più grande rivale e suo fervente estimatore, e come loro molte altre eccelse menti della cultura e della musica contemporanea.

Tra di loro, dopo aver abbandonato l'idea di una carriera nella composizione, pur alimentata dagli studi sotto la guida di Václav Tomášek⁴⁷, maestro della liricità nella scrittura di Lieder, Cantate e Sinfonie, Eduard Hanslick cominciò proprio a Vienna la sua florida carriera di critico e poi teorico musicale.

Articolista prima per la *Allgemeine Wiener Musikzeitung*⁴⁸ e poi per la *Wiener Zeitung*, ebbe modo di entrare in contatto con le grandi menti musicali del tempo e con le loro opere, per raccontarli sulle rinomate testate, continuando ad essere lambito da quelle onde romantiche che gli sembrava con sempre più insistenza intrappolassero l'oggetto musicale in uno stretto e barocco scrigno di psicologismo e sentimentalismo,

quell'incontro e da quella città. Nel suo scritto sulla *Sinfonia in Do M* di Schubert, Schumann infatti scrisse: "È ben vero però, che questa Vienna col suo campanile di Santo Stefano, con le sue belle donne, con la sua pompa pubblica e cinta dal Danubio come da innumerevoli nastri, si distende nel piano fiorito (che a poco a poco sale a monti sempre più alti) è ben vero che questa Vienna con tutti i suoi ricordi dei più grandi maestri tedeschi, dev'essere un fertile terreno per la fantasia d'un musicista. Sovente, quando contemplavo la città dalle alture dei monti, mi venne in mente che più di una volta l'occhio irrequieto di Beethoven si sarà rivolto verso quella lontana catena di Alpi; che Mozart avrà spesso seguito sognante il corso del Danubio, inoltrantesi fra i boschi e le foreste; che papà Haydn ben sovente avrà guardato dal campanile di Santo Stefano, scuotendo il capo davanti a così vertiginosa altezza. [...] Nella sinfonia di Schubert, piena di chiara, fiorita vita romantica, la città mi sorge oggi innanzi più nitida che mai, e ancor m'è chiaro come in questi luoghi appunto possano nascere opere simili". Reperibile sul sito <https://www.rodioni.ch/schumann/scritti-2.html>.

⁴⁶ Talentuoso e spigoloso direttore d'orchestra di spicco dell'Ottocento, Hans von Bulow (1830-1894), noto per cesellare quasi ossessivamente la preparazione delle esecuzioni al fine di renderle più fedeli possibili alle intenzioni celate nello spartito, costruì i suoi esordi e la sua fama sulla musica dell'avvenire di Liszt e Wagner, per poi avvicinarsi al mondo nostalgico ed intimista di Johannes Brahms. Per approfondire il legame tra il compositore di Amburgo e Von Bulow, si consiglia la lettura del testo *Hans von Bülow's Letters to Johannes Brahms: A Research Edition* pubblicato nel 2011 per Scarecrow Press dal docente di musicologia dell'Università di Zurigo Hans-Joachim Hinrichsen.

⁴⁷ Václav Jan Křtitel Tomášek (1774-1850) fu compositore prolifico ed insegnante di pianoforte e composizione molto rinomato sia in territorio ceco che austriaco. Dopo un inizio da autodidatta, fondò la sua scuola nel 1824 e divenne direttore del Conservatorio di Praga. Durante i suoi viaggi conobbe Goethe, Schiller e Puskin di cui musicò i testi; Haydn, Beethoven e Gluck con i quali confrontò il suo spirito compositivo ebbro del Risveglio Nazionale Ceco, collocandosi in elegante equilibrio tra il Neoclassicismo ed il Romanticismo. Sia la sua dimora che la sua scuola divennero fucine di talenti e luoghi di dibattiti culturali. Cfr. A. Della Corte, G. M. Gatti (1956), *Dizionario di musica*, Paravia, Torino, p. 635.

⁴⁸ Fondato nel 1841 dal compositore e pubblicista (1808-1891) August Schmidt, l'*Allgemeine Wiener Musikzeitung* era un periodico concentrato non solo sull'analisi di quelli che oramai già potevano definirsi classici, come ad esempio i commenti sulle opere di Bach, ma anche sulla presentazione di nuovi compositori con dettagliate valutazioni sugli stili emergenti e non in ultimo su brevi trattati multidisciplinari in cui la musica andava volta per volta incrociandosi con la poesia e l'arte. Accolse come articolista Eduard Hanslick nel novembre del 1846, poco prima di passare sotto la direzione di Ferdinand Luib, biografo di Franz Schubert, che però ne cessò la pubblicazione nel 1848.

privandolo del suo reale intrinseco valore. Ed è con questa insofferenza verso la soggettività assoluta dell'idealismo, e con la consapevolezza della centralità dell'esperienza immanente e dei rapporti formali tra le componenti dell'opera musicale, ereditate dalla rivoluzione herbartiana⁴⁹ che Hanslick combatte la “falsa ingerenza dei sentimenti nella scienza”⁵⁰ contro l'opinione generalmente diffusa che la musica debba esprimere sentimenti, *Gefühle darzustellen*, costruendo a più riprese uno scritto che ancor oggi segna la nascita del formalismo musicale.

Il testo *Von Musikalischen Schönen* venne riveduto molte volte dal suo autore: durante la sua vita furono pubblicate ben dieci edizioni, dal 1854 al 1902, in cui Hanslick apportava correzioni, inseriva citazioni per seguire coerentemente il desiderio di strutturare una teoria estetica solidamente fondata che potesse sopravvivere agli strali lanciati dalla comunità filosofica e musicale, fornendo contro-argomentazioni comprovate, pur mantenendo un atteggiamento umile e curioso, seppur affezionato alla propria ricerca.

Includo questo studio nella presenta raccolta senza difenderlo dagli attacchi che gli sono stati mossi contro. [...] Forse oggi direi molte cose in modo diverso, altre le presenterei più chiaramente, in maniera più cauta e protetta: chi è colui a cui piace completamente un lavoro quando lo legge a distanza di anni? ⁵¹

Nella prefazione del volume, Hanslick cita l'incipit del testo *Altes und Neues* di Vischer⁵² non solo come premessa di non belligeranza e come schietta presentazione di un'opera che, nonostante ammetta avere non meglio precisati difetti, reca nel suo nucleo

⁴⁹E. Hanslick (2007), *Il bello musicale*, p. 8.

⁵⁰Ivi, p. 33.

⁵¹Ivi, p. 34.

⁵²Friedrich Theodor Vischer, filosofo e docente a Tubinga, Zurigo e Stoccarda, orientò i suoi interessi sulle belle arti, dopo aver abbandonato la carriera ecclesiastica, e coltivando il desiderio di commentare ed interpretare l'estetica hegeliana, scrisse e pubblicò nel 1846 l'opera *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*. Divisa in quattro differenti sezioni, metafisica del bello, fisica estetica, (riguardante la bellezza naturale) psicologia estetica e teoria delle arti, pur portando il vessillo hegeliano del contenuto spirituale del bello, non incontrò l'approvazione dei colleghi filosofi, spingendo l'autore a ripiegare sulla critica letteraria, campo nel quale ottenne ottimi riscontri. M. Farina, A. Siani (2014), *L'estetica di Hegel*, Il Mulino, Bologna, p. 8.

vive convinzioni, ma anche e soprattutto al fine di suggerire un avvenuto confronto con il pensiero di Vischer e più in generale con le correnti dell'estetica post-hegeliana.

Oltre alla viva opposizione nei confronti della tipica sistematizzazione del pensiero idealista, cui oppone una forte indipendenza della musica dalla considerazione delle altre arti, il musicologo si muove contro la convinzione hegeliana che il compito dell'arte sonora sia quello di presentare "ogni contenuto non quale si trova nella coscienza come rappresentazione generale, o esiste per l'intuizione come determinata forma esterna, oppure acquista per mezzo dell'arte una sua apparenza più adeguata, ma quale diviene vivo nella sfera dell'interiorità soggettiva"⁵³. Viene qui da Hegel espressa chiaramente l'identità del significato musicale, che risiederebbe non nei sentimenti particolari, bensì in una interiorità astratta, in un centro di esistenza spirituale⁵⁴ come sfera del senso interno e dinamica dell'animo. Questa soggettività assoluta interiore, madre in un certo qual modo del concetto di irriducibilità del soggetto di cui si parlerà più avanti, non sedusse Hanslick, che, abbandonando le iniziali intese con l'estetica del sentimento post-idealista di Vischer, si mise alla ricerca sì di una soggettività, ma di tipo concretamente culturale, che si calasse nella sua epoca al fine di trarne le coordinate percettive e contemplative per una universale comprensione estetica della musica.

La filosofia di Hanslick è in realtà un complesso bacino di confluenza in cui convergono le riflessioni estetiche di più pensatori, malgrado abbia sviluppato un punto di vista assolutamente originale, invero precursore di costruzioni teoriche ben più recenti e facilitate dallo sviluppo sia delle neuroscienze che delle scienze umane, quali l'antropologia musicale, l'etnomusicologia. Scrive Davies "Hanslick's formalism echoes the medieval equation of beauty with balance, proportion, and unity, as well as Kantian aesthetic formalism"⁵⁵, mettendo in luce come un ricercatore così scrupoloso ed entusiasta riesca a tessere un legame attraverso la storia dell'estetica, dimostrandosi all'altezza dell'attuale dibattito filosofico sulla musica.

Nonostante Hanslick si situi sulla linea di continuità Herbartiana, il più proficuo confronto sul piano estetico formalista è ravvisabile con il pensiero di Zimmermann, tanto che la *Allgemeine Asthetik als Formwissenschaft* del filosofo viennese appare trarre più

⁵³G.W.F. Hegel (1967), *Estetica*, trad it. di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Torino, p. 1006.

⁵⁴E. Hanslick (2007), *Il bello musicale*, p. 9.

⁵⁵S. Davies (2011), *Analytic philosophy and music*, in *The Routledge Companion to philosophy and music*, a cura di T. Gracyk e A. Kania, Routledge, Cambridge (MA), p 297.

di qualche spunto dal maggiormente noto testo di Hanslick, che pur reca campeggiante in terza pagina proprio una dedica rivolta al professor Zimmermann. Con quest'ultimo il boemo condivide la rilevanza della forma musicale, in quanto oggetto del giudizio di gusto, ma non sicuramente la direzione ultima della ricerca. Mentre in Hanslick l'estetica resta fine a se stessa, ed anzi si emancipa dalle gerarchie e dai legami del pensiero sistematico fino a quel momento costruito dalle filosofie, in Zimmermann la teoria estetica formalista resta funzionale alla validazione di una logica formale, fondamento dell'impianto metafisico esposto per mostrare, più che dimostrare, l'indipendenza della filosofia pratica e dell'estetica dalla filosofia teoretica⁵⁶. Già nelle prime pagine de *Il Bello Musicale*, Hanslick enuncia le premesse centrali del suo manifesto programmatico, sì da porre inequivocabili basi alle tesi seguenti: il lavoro prende le mosse da una prima pars destruens tesa a liberare l'estetica musicale dall'egida del Sistema filosofico, che tutte le arti sussume sotto gli stessi principi, e dal vecchio spettro del sentimento, spesso confuso con la sensazione, che tuttavia non è il reale scopo o destinazione della musica in quanto arte. L'arte infatti "deve per prima cosa esibire il bello"⁵⁷, che sarà percepito non dalla sola sensazione (*Empfindung*) o dal sentimento (*Gefühl*), bensì dalla fantasia come attività del puro guardare (*Schauen*), la quale per mezzo dell'intelletto, in un moto che appare al soggetto come istantaneo ed unitario quando in realtà composto da molteplici passaggi spirituali⁵⁸, contempla e giudica la composizione, lasciando originarsi solo incidentalmente e senza particolare nesso causale il sentimento.

1.3 Part destruens

Continuando sull'argomentazione che l'autore stesso definisce negativa⁵⁹, chiarisce come, considerata la natura arbitraria degli stati d'animo destati dalla musica, variabili "a seconda del diverso punto di vista delle nostre esperienze ed impressioni musicali"⁶⁰, essi

⁵⁶N. Moro (2006), *Armonia e contrappunto nel pensiero di J. F. Herbart*, p. 72.

⁵⁷E. Hanslick (2007), *Il bello musicale*, p. 39.

⁵⁸Hanslick utilizza un vocabolo che ai giorni nostri potrebbe essere eventualmente sostituito con il termine cognitivi.

⁵⁹Ivi, p. 34.

⁶⁰Ivi, p. 41

non possano essere eletti a principi estetici che determinino con oggettività la piacevolezza di un'opera, al di là del momento storico-culturale in cui essa sia stata composta o riprodotta. Se dunque il movente della fantasia del compositore è plasmare il materiale sonoro seguendo un'idea musicale⁶¹ diretta alla fantasia dell'ascoltatore, quale volto ha il contenuto della musica? Può la musica esibire (*darstellen*) un determinato sentimento? Ebbene Hanslick procede deciso e ferreo verso la negazione di una siffatta ipotesi: per esprimere un sentimento che possa essere identificato con un nome, come ad esempio l'amore, la speranza, o la malinconia, è infatti necessario un "apparato concettuale"⁶² che associ la dinamica emotiva al "reale contenuto storico"⁶³, esponibile per l'appunto solo mediante concetto. Ora, se come universalmente inteso la musica è un linguaggio indeterminato, incapace di tradurre pensieri, secondo il musicologo è inoppugnabile che questa non abbia la capacità di manifestare sentimenti determinati, non riuscendo a rappresentarne il referente concettuale. Si afferma quindi una solida a-concettualità per la musica, un fattuale distacco dai processi gnoseologici tipici del linguaggio verbale, unici a poter esaurire univocamente la descrizione di emozioni e sentimenti, come chiarito dall'analisi di Mazzoni, nel testo *Il gioco delle forme sonore*:

Mancando di concetti con cui operare rappresentazioni determinate, si deve concludere pertanto che la musica è del tutto incapace di esprimere un sentimento come proprio contenuto.⁶⁴

D'altronde, prestando attenzione alla terminologia sovente adoperata per descrivere un'opera musicale, si noterà che tendenzialmente la scelta lessicale ricade su aggettivi, più che su sostantivi: l'ingresso di un movimento sarà dirompente, il passaggio di un adagio sarà definito struggente, l'ouverture si dirà incalzante, la cantata invece dolce e

⁶¹ Carl Dahlhaus fornisce un efficace collegamento tra Hanslick ed Hegel proprio sul concetto di idea di cui il bello è apparenza sensibile: tuttavia, laddove Hegel si riferisce esplicitamente ad un contenuto spirituale dell'idea, Hanslick rivendica una caratterizzazione unicamente musicale, senza alcun ulteriore rimando. Nel suo testo *La musica dell'Ottocento* (trad. it. di L. Dallapiccola, La Nuova Italia, Firenze, 1990), il filosofo tedesco mette di frequente in luce le influenze idealiste del pensiero di Hanslick, fors'anche più determinanti di quelle proto formaliste di Herbart e Zimmermann.

⁶² *Ivi*, p. 46.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ A. Mazzoni (2011), *Il gioco delle forme sonore. Studi su Kant, Hanslick, Nietzsche e Stravinskij*, Collana Filosofie, Mimesis, Sesto San Giovanni, p. 74.

malinconica. Nelle parole di Hanslick la musica estrinseca “solo i diversi aggettivi che accompagnano il sostantivo, (il sentimento), ma non questo”⁶⁵: a cosa, pertanto, si riferiscono questi aggettivi? Quale elemento della musica secondo il pensatore richiama alla mente dell’ascoltatore delle parole così vicine al sentire umano?

Quelle idee che si riferiscono immediatamente a variazioni acustiche della forza, del movimento, delle proporzioni, cioè le idee del crescere del diminuire, dell’affrettare, del ritardare, dell’intreccio complicato, della semplicità del procedere, ecc.⁶⁶

Fondamento della musica è la *tonend bewegte Form*, forma sonoramente mossa⁶⁷, che simula all’orecchio umano la dinamica del sentimento e ne rammenta i parametri principali, stimolando la fantasia alla produzione del simbolo, responsabile della connessione tra movimento della forma musicale e quello dell’emozione.

Tuttavia, Hanslick precisa, con una riflessione che lo allontana decisamente da quella corrente del formalismo arricchito, pur dichiaratasi erede del musicologo, che non sono i singoli elementi di un’opera (gli accordi, le cellule ritmiche, gli intervalli) a generare analogie di movimento e simbolica dei suoni nella fantasia dell’ascoltatore:

Come in un’immagine storica ogni rosso non significa per noi gioia e ogni bianco innocenza, così in una sinfonia ogni tono in la bemolle maggiore non desterà in noi uno stato d’animo entusiastico, né ogni tono in si minore desterà una disposizione

⁶⁵ E. Hanslick (2007), *Il bello musicale*, p. 46.

⁶⁶ Ivi, p. 47.

⁶⁷ Ivi, p. 61.

all'odio verso gli uomini⁶⁸.

1.4 *Pars construens*

Riassumendo, secondo Hanslick l'opera musicale intesa nella sua integrità può essere metaforicamente⁶⁹ accostata ad un arabesco sapientemente dipinto su di un foglio bianco: le sue curve sempre ben proporzionate si incrociano, si fronteggiano, si discostano in piccoli e grandi archi danzando e facendo breccia nella fantasia di colui che con meraviglia osserva e legge rimandi simbolici agli avventurosi viaggi dell'emotività.

O meglio ancora: il lavoro musicale è un caleidoscopio, che sviluppa nel suo continuo e vario ruotare mosaici lucenti sempre nuovi, a volte in dolce transizione, altre in netto contrasto, in quanto “diretta emanazione di uno spirito artistico creatore”⁷⁰.

Com'è agevole notare, nel trattato vengono utilizzate similitudini afferenti al reame delle percezioni, più che del sentimento, approfittando di suggestioni provenienti da sfere sensoriali differenti da quella uditiva: Hanslick difende strenuamente l'ambito percettivo dagli strali degli “antichi estetologi”⁷¹, il cui disprezzo per il sensibile in favore della teoria del sentimento, con finalità etico morali o persino metafisiche⁷², lascia inconsiderato l'unico elemento imprescindibile per la fruizione della musica, l'udito. E dunque quale tipo di orecchio Hanslick elegge a modello della sua estetica, e quali proprietà possiede il momento dell'ascolto per condurre a godere dell'opera musicale?⁷³ Certamente non vengono annoverate tra i migliori ascoltatori le signore che lasciano ondeggiare ampi e piumati cappelli mentre un soprano, impersonando una vecchia e

⁶⁸ Ivi, p. 49.

⁶⁹ Ciò che per ogni altra arte è descrizione, per la musica è metafora: il suo oggetto non può essere spiegato da parole e concetti, come può accadere per un paesaggio dipinto ad acquerello. La musica per Hanslick è un linguaggio compreso dall'uomo, ma non verbalmente traducibile. (Ivi, p. 63). Un vero e proprio mistero ermeneutico che coinvolge ben prima dell'arte sonora il fenomeno della coscienza.

⁷⁰ Ivi, p. 62.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² In questo caso Hanslick si riferisce esplicitamente ad Hegel ed alla sua corsa verso la giustificazione dell'Idea come veicolo dell'autocoscienza dello Spirito.

⁷³ Ivi, p. 94.

stizzata Berta, canta Il vecchiotto cerca moglie⁷⁴; né i giovani romantici che lasciano slittare le lucide scarpe sui marmi di grande sale non appena avvertono in lontananza i primi $\frac{3}{4}$ del *Frühlingsstimmen Waltz*⁷⁵, e neppure l'anziano nostalgico che serra fra le labbra una vecchia pipa mentre una solitaria lacrima corre lungo le sue rughe a suggellare il doloroso ricordo di un rimpianto sulle note della *Consolation n°3* di Liszt⁷⁶. Non si avvicinerà neppure lontanamente alla bellezza musicale il padrone di casa che invita al pianoforte le figlie adolescenti per allietare la digestione degli ospiti e le chiacchiere mondane con un accenno di *Fantasia in Fa minore* di Schubert⁷⁷, né tantomeno la massaia che rimestando il pranzo armonizza sulla *Schrammelmusik*⁷⁸ suonata all'angolo della sua strada da un trio di musicanti. Colui che sa ascoltare la vera musica è per Hanslick un

⁷⁴Rimasta sola sulla scena nel mezzo del secondo atto, Berta, domestica di Don Bartolo e Rosina, protagonisti, assieme al noto Figaro ed al Conte d'Almaviva della celebre opera *Il Barbiere di Siviglia* (1816) di Gioacchino Rossini, intona un divertente ed elegante intermezzo in cui mostra le conseguenze del desiderio amoroso tra le mura della dimora e rivendica il proprio diritto all'amore, pur nella tarda età. Un'aria che ben rappresenta la dinamica di quest'opera buffa che si fa beffe della borghesia, come d'altronde fa la commedia dello scrittore Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1775) da cui è tratto il libretto di Cesare Sterbini, e che accrebbe la notorietà di un personaggio grandemente benvenuto nel firmamento della Lirica, Figaro, il quale ispirò anche Mozart nella sua *Le nozze di Figaro* (1786). Cfr. A.Canonici, M.Teodonio (2016), *Uno alla volta per carità. Il barbiere di Siviglia: analisi storico-letteraria e musicale*, Castelvecchi, Roma.

⁷⁵Nato come valzer vocale, scritto nel 1883 per la soprano Bertha Schwarz, l'*Opera 410 Voci di Primavera* è uno dei più famosi componimenti di Johann Strauss figlio. Ne ricavò anche una versione strumentale, forse più popolare di quella originale cantata, eseguita nello stesso anno da suo fratello Eduard.

⁷⁶Lento placido, in re bemolle maggiore è la terza delle *Consolations, six pensées poétiques*, composte da Franz Liszt nel 1849 e pubblicate nel 1850. Dismessi i pesanti panni di virtuoso per cui è tuttora massivamente celebre, il pianista ungherese si dedicò a scrivere sei brevi brani dall'aria struggente, ispirati alla Romanza senza parole di Mendelssohn, grazie ai quali incominciò a riprendere fiato dal delirio itinerante della sua carriera da interprete: "The time has come for me (Nel mezzo del cammin di nostra vita--thirty-five years old!) to break out my virtuoso's chrysalis and allow my thought unfettered flight"(E' giunto per me il tempo (Nel mezzo del cammin di nostra vita—a trentacinque anni!) di squarciare la mia crisalide di virtuoso e di permettere al mio pensiero di volare senza limiti – mia traduzione). Cit. A.Walker (1989), *Franz Liszt. Volume Two. The Weimar Years 1848-1861*, Alfred A. Knopf, New York, pos. 308.

⁷⁷La *Fantasia f-moll op. 103 D940 für Klavier zu vier Händen* (1828, pubblicata postuma da Diabelli) concretizza in quattro movimenti la cifra stilistica del giovane compositore unendo le larghe e sentimentali ripetizioni all'incalzante ritmo dal sapore più triviale. L'utilizzo della musica come riempitivo, segnalato da Hanslick (2007, p. 88) diviene in maggior misura percepito come problema subito dopo la capillare diffusione dei mezzi di riproduzione, come ad esempio il disco, o ancor più la radio. A tal proposito Stravinsky, nonostante avesse tentato di dedicare parte della sua attività compositiva alla musica da film, genere che vide un massivo sviluppo nel XX secolo, si disse sconvolto ed amareggiato dall'utilizzo della musica come carta da parati, come sfondo decorativo cui non attribuire la corretta considerazione (Cfr. E. Rohmer (2017), *Da Mozart a Beethoven. Saggio sulla nozione di profondità della musica*, tr. it. di A. Mello, Mimesis, Milano, loc. 2644). Non è arduo immaginare come potrebbero mai reagire queste menti all'epoca della overdose musicale da ipermercato e del jingle pubblicitario.

⁷⁸Genere della musica popolare sviluppato a Vienna dai fratelli Josef e Johann Schrammel nel 1878, ancora suonato in Austria oggi; fu di ispirazione anche per noti compositori come Johann Strauss e Johannes Brahms.

uomo colto, dettagliatamente consapevole della teoria e della storia musicale, che si dispone con ieratica eleganza alla fruizione del *Concerto per Pianoforte n°1* di Brahms⁷⁹, tenendo a freno la pur incalzante risposta emotiva e concentrando tutta l'attenzione sullo sviluppo della forma musicale, sulle sue qualità squisitamente formali: “Questa forma contemplativa è l'unica vera forma artistica dell'ascoltatore, al bello corrisponde un godere, non un soffrire.”⁸⁰. È quindi legata alla sofferenza, probabilmente intesa come pathos, più che come *Leid*⁸¹, la modalità di ascolto più diffusa ma, secondo il musicologo, più errata per la ricezione della musica e per tal ragione viene definita patologica:

Quanto maggiore è l'intensità con cui un effetto artistico agisce sul fisico, cioè quanto più questo effetto è patologico, tanto in minore misura può dirsi estetico⁸².

Nella tesi di Hanslick, si tratta di una disposizione ancorata spesso alla povertà culturale⁸³, all'approccio sensuale e simbolico, che lascia passivi dinanzi alla violenta capacità di penetrazione che la musica ha sul sistema nervoso⁸⁴ e non consente di comprendere a fondo ciò che giunge all'orecchio, mentre colui che esercita il puro sentire riconosce il gioco ideato dal compositore e vi prende lucidamente parte facendo fantasiose supposizioni sull'andamento dell'opera, ora confermate, ora deluse nel rispecchiamento delle reciproche fantasie⁸⁵. Fa ingresso con tale gioco una delle riflessioni più travagliate del pensiero di Hanslick: la musica sarebbe dunque un gioco, come si è detto prima caleidoscopico darsi di forme in movimento, ma non un gioco vuoto, un divertissement, od un mirabolante esercizio di grammatica delle note. C'è

⁷⁹ La scelta ricade su questo brano di Johannes Brahms proprio per l'eterogeneità qualitativa dei temi esposti: componenti drammatiche, giocose, impetuose si intessono in un dialogo tra pianoforte ed orchestra che appare più sinfonia che concerto, esponendo l'ascoltatore ad uno sciame di dinamiche a cui è difficoltoso restare emotivamente indifferenti. La stessa stesura dell'opera risultò travagliata proprio per la volontà del compositore di creare una sinfonia di ispirazione beethoveniana, sconfinata in un concerto sperimentale (1859), osticamente accolto dalla critica e rivalutato solo dopo la pubblicazione del secondo concerto (1881).

⁸⁰ E. Hanslick (2007), *Il bello musicale*, p. 94.

⁸¹ Tedesco per “sofferenza”.

⁸² Ivi, p. 88.

⁸³ “Quanto minore è la risonanza della cultura, tanto maggiore è l'effetto di tale potere. Sui selvaggi, com'è noto, la musica esercita una forte azione.” Ivi, p. 92.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Ivi, p. 94.

qualcosa, in quest'arte, che sfugge ancora alla conoscenza.

1.5 Il mistero insoluto

Nella trama del bello, del ben proporzionato, scorrono pensieri e sentimenti “come sangue nelle vene”⁸⁶ e, pur restando invisibili, animano l'opera e scuotono l'emotività di chi ascolta e di chi interpreta, grazie a quella inspiegabile affinità elettiva fisiologica che la natura ha stretto tra materiale sonoro, e perciò incorporeo, e nervi, “organi non meno misteriosi dell'invisibile servizio telegrafico tra corpo ed anima”⁸⁷. Giunto dinanzi al mistero dell'emozione che ineluttabilmente sorge nel contatto con l'arte sonora, pur escludendo programmaticamente che esso possa essere movente e scopo della creazione musicale, Hanslick si premura accuratamente di esporre la carenza di una conoscenza scientifica che consenta in tale direzione il progresso dell'indagine filosofica: mentre gli studi di Von Helmholtz avevano fatto luce sulla fisica e sulla fisiologia acustica, restava inspiegato il processo nervoso attraverso cui la sensazione dei suoni diventa sentimento, stato d'animo⁸⁸. Il musicologo si chiede quali nervi vengano sollecitati dalla musica da ballo, quali dall'opera o dagli adagio e, malgrado ciò, continuando ad investire sull'indeterminatezza del risultato psicologico dell'esposizione alla musica, afferma che "se l'effetto sentimentale di ogni elemento musicale fosse necessario e accertabile, si potrebbe suonare sull'animo dell'ascoltatore come su una tastiera"⁸⁹. Come dire: qualcosa sorge lasciandosi toccare dal bello musicale, ma non è certo cosa sia, come scaturisca, se ci metta in comunicazione ed in che termini; indubbio è, per Hanslick, che l'esercizio delle emozioni e dei sentimenti non debba concorrere alla ricerca ed alla contemplazione del bello, pena l'annebbiamento patologico delle facoltà spirituali e l'allontanamento dall'unità estetica fondamentale: la forma.

Allo stesso modo è da rifuggire la semplice e diffusa analogia tra musica e linguaggio parlato: senz'altro chi è arrabbiato aumenta l'intensità e spesso anche l'altezza della prosodia, mentre chi per un'intera giornata trascorre il tempo in solitudine silenziosa con

⁸⁶ Ivi, p. 115.

⁸⁷ Ivi, p. 82.

⁸⁸ Ivi, p. 85.

⁸⁹ Ivi, p. 95.

buona probabilità risponderà al primo dialogo flebilmente e soffermandosi su di una tonalità intermedia e confortante. Ma solo allontanandosi da questa analogia musica-linguaggio, secondo Hanslick, l'estetica musicale può emanciparsi dalla forzatura legiferante della linguistica, favorendo una valutazione indipendente e feconda: un tale distacco è imperniato sulla differenza di scopo del suono, che nel linguaggio è essere segno rinviante ad altro rispetto a sé mediante l'articolazione in parole, mentre nella musica si esaurisce nel suo stesso darsi⁹⁰.

1.6 Quale musica?

Rimane a questo punto da esplicitare quale musica possa assurgere alla vetta del bello e con quali criteri essa possa essere categorizzata come vera musica. Innanzitutto, nella teoria estetica di Hanslick, contrariamente a ciò che avviene per le altre arti, il compositore non attinge il suo materiale dalla natura: impiega sì strumenti costruiti con legni, metalli e pelli, con la loro specificità sonora, ma non rintraccia nel fruscio delle foglie, nello scoppiettare del fuoco, nell'incedere di un animale la melodia da rielaborare o l'armonia da sviluppare. Scrive l'autore:

Neanche il fenomeno più puro della vita del suono naturale, il canto degli uccelli, ha rapporto con la musica dell'uomo, perché non si può adattare alla nostra scala.⁹¹

Concludendo, la musica non è affatto naturale, e sia la sua esistenza, che la sua evoluzione sono scaturite dallo sviluppo culturale dell'uomo e della sua capacità di

⁹⁰ Ivi, p. 74.

⁹¹ Ivi, p. 102. Dalla prospettiva del XXI secolo è semplice contraddire l'affermazione di Eduard Hanslick:

pensare in suono; certo, non è possibile ignorare le esperienze musicali di popolazioni indigene, tanto lontane dalla storia musicale europea, quanto composte da regolarità ritmiche e melodiche ben distinguibili, ma tale manifestazione espressiva secondo Hanslick è designabile come “musica naturale; la quale, appunto, non è musica”⁹². Immaginando una linea progressiva dalle prime composizioni principalmente percussive e vocali, passando per le espressioni naive della musica popolare, “primo gradino della vera arte”⁹³, l’*Ἀκμὴ* dello sviluppo musicale è rintracciabile nella produzione del classicismo europeo, difesa con pervicacia dal musicologo, di cui Brahms è degno epigono⁹⁴ e per cui il romanticismo è invece perigliosa minaccia. L’armoniosa e ricercata arte compositiva sviluppatasi nel continente europeo dal XVII secolo, lungi dall’essere mero palesamento di regole matematiche, a torto dai profani considerate “La Kabbalah che insegna il ‘calcolo’ della composizione”⁹⁵, riesce a consegnare alla storia la vera essenza del bello musicale, un’incastonatura di strutture sonore puramente strumentali, che con sobrietà presentano se stesse e null’altro. I pensatori di vera musica non inseguono l’exasperazione delle dinamiche per sedurre l’ascoltatore e sconvolgere l’interprete, non strumentalizzano la forma ad un qualsivoglia contenuto, che possa essere un pensiero, un programma od anche soltanto un titolo e che distraiga l’attenzione dal semplice seppur cesellato accadere delle note; ma, sopra ogni cosa, un compositore che scelga di votarsi alla musica assoluta decide di non accostare un testo alla musica, al fine

il pensiero si spinge a tutte le ricerche sonore musicali che hanno coinvolto elementi naturali, come appunto il canto degli uccelli, le voci del vento, lo sciabordio dell’acqua, il battito del cuore. È sufficiente ricordare Messiaen con il suo *Catalogue d’oiseaux* (1958), la *Sinfonia Antartica* di Ralph Vaughan Williams (1952), l’evocativa *Fantasia Il mare* dedicata da Aleksandr Glazunov a Richard Wagner (1889) o l’opus beethoveniano rivalutato in chiave “fisiologica” da Goldberger, Whiting e Howell nel loro studio, in cui si sottolineano le affinità tra la sezione ritmica dei brani del compositore e la sua aritmia cardiaca. Cfr. Z.D. Goldberger, S.M. Withing, J.D. Howell (2014), *The Heartfelt Music of Ludwig van Beethoven*, in *Perspectives in Biology and Medicine*, Vol 57, N°2, Spring 2014, John Hopkins University Press, Baltimora, pp. 285-294.

⁹² E. Hanslick (2007), *Il bello musicale*, cit., p. 101.

⁹³ Ivi, p. 105.

⁹⁴ Il rapporto di stima e di amicizia tra Eduard Hanslick e Johannes Brahms nacque nel novembre del 1862 (otto anni dopo la prima edizione del saggio *Il bello musicale*), quando il musicologo si trovò ad assistere ad un recital pianistico del compositore presso la Società degli amanti della musica di Vienna (Gesellschaft der Musikfreunde). L’unione fraterna durò fino alla dipartita di Brahms e fu costellata da una serie di saggi ad opera del pubblicista, da cui emerge l’apprezzamento delle doti artistiche ma anche personali del musicista, scelto come araldo di una elegante restaurazione del classicismo musicale. Per un approfondimento sulla figura di Brahms vista dallo sguardo di Hanslick si consiglia W. Frisch e K.C. Karnes (2009), *Brahms and his world*, Princeton University Press, Princeton, pp. 217-230.

⁹⁵ E. Hanslick (2007), *Il bello musicale*, p. 70.

di non confondere la fantasia del fruitore, instradandola su precisi sentieri sentimentali e razionali che poco attengono all'arabesco di suono.

Nella composizione di un'opera musicale una esternazione dei propri sentimenti personali avviene solo nei limiti concessi dalla prevalente attività oggettiva formativa.⁹⁶

Come spesso accade durante la lettura di questo saggio, emerge ancora prepotentemente la problematica del sentimento: il compositore lo prova, ma può limitatamente esternarlo nella sua opera, l'esecutore lo avverte e può comunicarlo con i suoi movimenti e la sua energia nell'atto interpretativo, l'ascoltatore deve invece attenuarlo, e silenziarlo. Sembra rappresentare uno scomodo ed enigmatico inquilino di una teoria estetica con ragguardevoli pretese scientifiche ed infuocato ma arguto slancio polemico contro i sostenitori del contenuto emotivo della musica.

1.7 Tre errori da risolvere

Dando voce a questa diatriba, in un triplice e fugace cameo, Hanslick cita tre illustri personaggi della filosofia e della musica che a suo parere, caldeggiando una funzione significativa della musica, hanno danneggiato lo sviluppo della ricerca sulla natura e sul bello musicali. Il primo dei nominati è Jean Philippe Rameau, il quale rispose all'intento di fondare la coerenza melodico-armonica di una nuova scuola compositiva, cui fornire le ragioni immanenti ed autonome della tensione a rappresentare i moti del cuore⁹⁷, finanche a disvelare i numeri sonori composti da Dio, misura di ogni arte ed ogni

⁹⁶ Ivi, p. 80.

⁹⁷ Jean-Philippe Rameau, associando all'attività compositiva una feconda produzione di trattati teorici per la codifica di un ideale melodico ed armonico che verrà poi definito "tonale" solo nel secolo successivo, scrive nell'Articolo XIV del suo *Code De Musique Pratique, Ou Methodes* del 1760, riflettendo sulla capacità delle note di pénétrer jusqu'à l'ame in base alla loro durata: "la vraie Musique est le langage du coeur". In questa breve sentenza risiedono due elementi preponderanti: il primo è l'utilizzo dell'aggettivo vraie, vera, associato alla scelta della lettera maiuscola nella scrittura del termine musica, che suggerisce una gerarchia tra musica falsa e vera, a seconda del contenuto racchiuso tra le note, mentre il secondo consiste nell'associazione della musica al linguaggio, rendendo la prima segno con il preciso fine di mostrare la vera natura del sentimento. Cfr. J. P. Rameau (2009), *Code De Musique Pratique, Ou Methodes*, Travis and Emery Music Bookshop, London, p. 157.

scienza⁹⁸.

Commette un errore simile Rousseau, il quale secondo Hanslick banalizza l'arte musicale asservendola a fini rappresentativi⁹⁹: nell'*Essai sur l'Origine des Langues*, il pensatore francese scrive infatti:

Les sons dans la mélodie, n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentimens; c'est ainsi qu'ils excitent en nous les mouvemens qu'ils expriment, & dont nous y reconnoissons l'image.

La musica in questo caso è il significante del significato sentimentale e come tale deve essere avvicinata e compresa.

Ultimo, ma non per importanza, uno dei compositori più osteggiati da Hanslick, controcanto della corrente brahmsiana e sostenitore della “musica come ancella del testo e dei sentimenti che trovavano manifestazione nel flusso emotivo e indistinto della

⁹⁸ C. Migliaccio (2009), *Introduzione alla filosofia della musica*, p. 66.

⁹⁹ Già durante la stesura delle voci de *L'Encyclopedie* a tematica musicale, Rousseau elaborò un personale pensiero musicale che, oltre a porsi in netto contrasto con l'etnocentrismo musicologico imperante nelle teorizzazioni contemporanee, come pure resterà sfortunatamente determinante in quelle future, dichiarava la corrispondenza tra musica e linguaggio, tale da mettere l'animo dell'ascoltatore in una disposizione simile a quella in cui si troverebbe se fosse davanti a determinati oggetti scatenanti. J.J. Rousseau (1998), *Lettera del 26 Giugno 1751 a Jean Le Ronde D'Alembert*, in *Correspondance complète*, a cura di R.A. Leigh, 52 voll., The Voltaire Foundation, Oxford, vol. II, p. 162.

melodia infinita e nel ruolo profetico del *Gesamtkunstwerk*¹⁰⁰”: Richard Wagner.

Aha, schon recht! Nun hört ihr's doch:
den Stümpfern öffnet Sachs ein Loch,
da aus und ein nach Belieben
ihr Wesen leicht sie trieben!
Singet dem Volk auf Markt und Gassen!
Hier wird nach den Regeln nur eingelassen¹⁰¹.

Siamo tra i versi del libretto dell'opera *I Maestri Cantori di Norimberga* di Richard Wagner: con questa breve ma dileggiante invettiva, il Maestro Cantore Beckmesser, giudice censore del ribelle e sovversivo aspirante cantore Walther, ammonisce il collega Sachs per la sua condiscendenza dinanzi ai grandi errori e stravolgimenti musicali che il giovane presenta sprezzantemente alla commissione. Ebbene, secondo i pettegolezzi del tempo, ma anche secondo l'autobiografia del compositore *Mein Leben*, quel Beckmesser, il conservatore ottuso e pedante che tarpa le ali del talento di Walther, personificazione invece dell'innovatore Wagner nella sua ascesa al ruolo di mastro cantore, non sarebbe altro che Eduard Hanslick, inizialmente favorevole recensore, ma poi sempre più accanito critico dell'opera Wagneriana. Per quanto queste auliche stoccate possano appartenere ad una aneddotta leggera, esse si rivelano sintomo di un forte contrasto ideologico su due idee fondanti: la musica assoluta e la musica significativa. Se infatti per Wagner

¹⁰⁰Di Staso in Hanslick (2007), *Il bello musicale*, cit., p. 11. Con il termine *Gesamtkunstwerk*, Richard Wagner, compositore, poeta, saggista, radicale riformatore dell'arte musicale e dell'Opera in particolare, allude al concetto di Opera d'Arte Totale, che esprime l'urgenza del ritorno all'unità delle arti, non più isolate nelle singole discipline, ma ugualmente cooperanti alla generazione di un'opera grandiosa, similmente a quanto avvenuto in epoca greca classica, come suggerito da Nietzsche ne *La Nascita della Tragedia*. Grazie alla meticolosa cura e severo controllo destinati ad ogni aspetto delle sue opere, dalla regia alla scenografia, dalla direzione alla recitazione, Wagner porta avanti la battaglia contro il suo secolo borghese ed edonista. Cfr. R. Wagner (2017), *L'opera d'arte del futuro*, GoWare, Firenze.

¹⁰¹“Haha! Ma bene! Udite, udite! / Sachs apre una breccia ai rivendùglioli, / che a lor piacimento, fuori e dentro, / se la spassano senza fatica. / Sì, cantate al volgo, ma al mercato e nei vicoli; / qui si entra soltanto secondo le regole.” Atto I, Scena 3^a, da *Die Meistersinger von Nürnberg*, trad. it. di Q. Principe, disponibile sul sito <http://static.teatroallascala.org/static/upload/lib/libretto-die-meistersinger.pdf>. *Die Meistersinger von Nürnberg*, rappresentata per la prima volta nel 1868 a Monaco di Baviera, è l'unica Commedia musicale scritta da Wagner iscritta nel suo catalogo ufficiale: oltre a rappresentare un inusuale sguardo comico sulla realtà socio culturale della Germania del 1500, nasconde un vero e proprio manifesto estetico tra libera rivoluzione all'insegna dell'emotività (in Walther) e saggia e composta tutela della buona tradizione (in Sachs) contro una comica silloge della brutta musica ingessata da miopi regole (in Beckmesser).

l'accezione assoluta si riferisce alla capacità dell'arte sonora di svelare gli enigmi più occulti dell'universo alle orecchie capaci di udire l'armonia delle sfere nell'intreccio compositivo, restandone avvinte ed affettivamente mutate, per il musicologo la musica è assoluta, cioè sciolta dai vincoli con la significazione, con il sentimento, con la crociata culturale contro il sonno del dionisiaco.

Un'arte libera, senza direzione, che, al fine di preservarsi bella e pura, deve essere a sua volta liberata dalla parola e dal contenuto: si può dunque considerare Hanslick il primo brillante e veemente cavaliere in difesa dell'emancipazione e dell'autonomia musicale, pur con le sue ambiguità ed incongruenze, ammesse eppure spente dal riguardoso e riguardevole desiderio di conoscenza.

Capitolo II

“Dare un nome alle forme”

Il formalismo arricchito di Peter Kivy

2.1 Un illustre punto di partenza

Un antico clavicordo minuziosamente intarsiato, accostato alla parete accanto alla ampia finestra, una grande scrivania in legno con pochi soprammobili ed un vecchio corredo da scrittoio, il piano illuminato da un lume in ottone solido ed essenziale; alle spalle dell'accogliente seduta una spaziosa libreria in legno di noce, stipata di volumi antichi e più recenti, su cui svetta , tra una raccolta di Bach e qualche foto importante; l'ultimo dei premi conquistati, quello dell'American Society for Aesthetics, per il testo *De Gustibus: Arguing About Taste and Why We Do It*¹⁰² in bella vista e posato sulla mensola di fianco alla porta, l'astuccio aperto di un oboe, orfano del suo contenuto. Seduto, silente, con l'ancia premuta sul labbro inferiore, le dita a serrare i tasti dorati in alpaca come per prepararsi al do più grave, lo sguardo sottile e il volto tra il sereno e il corruciato, si chiede: “Che cosa apprezziamo nella nostra percezione della struttura musicale?”¹⁰³.

Tra dati documentati e fantasia, questa scena appena descritta si ambienta in un ufficio del dipartimento di Filosofia della Rutgers University, in New Jersey, e l'uomo colto nella sua relativa quiete meditabonda è Peter Kivy, stimato docente e studioso di estetica analitica, divenuto notorio nella comunità accademica per la sua particolare lettura del formalismo musicale.

Prime esplorazioni filosofiche furono per il filosofo americano le incursioni negli albori dell'estetica inglese, in special modo rappresentati dall'opera di Francis

¹⁰²Partendo da Hume e Kant, passando per i teorici della filosofia estetica dall'Ottocento al presente, in questo libro Peter Kivy attraversa le tematiche fondamentali inerenti al gusto. La disputa tra estetica ed etica, l'intersezione tra giudizio di gusto e giudizio morale, il motivo stesso per il quale gli uomini discutono sulla soggettività del gusto e le ragioni per cui forme artistiche definite immorali possano incontrare il gusto di qualcuno sono il fulcro di tale testo, nuovo punto di riferimento del dibattito estetico in terra anglosassone. Cfr. P. Kivy (2015), *De Gustibus: Arguing About Taste and Why We Do It*, OUP, Oxford.

¹⁰³ P. Kivy (2007), *Filosofia della musica. Un'introduzione*, a cura di A. Bertinetto, Einaudi, Torino, p. 84.

Hutcheson¹⁰⁴, ma soprattutto alle sorgenti del formalismo, di cui si è trattato nel paragrafo precedente, con l'intento di ravvisarne potenzialità e porre in luce le criticità.

Pur ritenendo invero il proprio pensiero in indubitabile continuità rispetto alla tradizione formalista, Kivy individua i limiti del formalismo di Hanslick e Gurney¹⁰⁵, nella limitatezza delle modalità con cui la musica poteva essere descritta in termini emotivi: l'arte sonora infatti, nel dibattito filosofico otto-novecentesco, era messa in relazione alle emozioni in senso disposizionale, e cioè considerando la sua capacità di generare disposizioni d'animo nell'ascoltatore, oppure in senso rappresentazionale, grazie all'attitudine di tratteggiare le emozioni, come un decoratore d'interni traccia colonne e scalinate nel suo *trompe d'oeil*. E secondo Stephen Davies, il filosofo americano sviluppa correttamente un'interpretazione migliorativa del testo hanslickiano, ammorbidendo il suo rigoroso formalismo, grazie all'introduzione delle proprietà emotive della musica, che, nell'opinione di Kivy, Hanslick non aveva attribuito al materiale musicale, lasciando di fatto in sospeso la spinosa questione emotiva¹⁰⁶. Mentre, per Richard Klein, l'arricchimento del formalismo è una operazione già strutturata dalla cornice teoretica di Hanslick, che è stata in seguito da Kivy epurata di ogni convinzione idealistico-romantica.¹⁰⁷

Concludendo, la mossa concettuale di Kivy è consistita nel fornire una nuova angolazione da cui inquadrare, a suo dire correttamente, il rapporto tra note ed emozioni, arricchendo così il formalismo originario di una prospettiva che riuscisse a fugare le critiche, le quali

¹⁰⁴ Esponente di spicco dell'Illuminismo Scozzese, Francis Hutcheson (1694-1746) segnò l'inizio dell'estetica come disciplina filosofica indipendente: partendo dalle intuizioni dell'empirismo di John Locke e di conseguenza dalla centralità dell'esperienza come fonte primaria di conoscenza, Hutcheson affermò che oltre ai sensi esterni (vista, udito, ecc..) esiste un senso interno dedicato alla percezione del bello come intreccio di proporzione ed armonia. Parallelamente il filosofo esplicita l'analogia tra bellezza e virtù, nella scia teoretica introdotta da Shaftesbury, che regala un volto tangibile al sentimento di benevolenza e tensione verso la giustizia tipiche dell'essere umano. Cfr. F. Hutcheson (2002), *L'origine della bellezza*, a cura di E. Migliorini, Aesthetica, Palermo.

¹⁰⁵ Edmund Gurney (1847-1888) fu un personaggio poliedrico e misterioso: allo studio della musica e della medicina, infatti, affiancò una lunga serie di ricerche ed esperimenti in campo parapsicologico incentrati su ipnosi, telepatia e fenomeni allucinatori. Insoddisfatto dalla pratica pianistica si dedicò alla scrittura di un corposo saggio di teoria musicale, *The power of sound* (1880), in cui enucleò la sua teoria di formalismo melodico: la musica secondo l'autore è essenzialmente melodia e pertanto la bellezza di un brano è rappresentata dalla bellezza della melodia stessa, articolata in un movimento ideale dal carattere impenetrabile ed arcano, ed intuita da una facoltà musicale altra rispetto alle altre facoltà percettive. (P. Kivy (2007), *Filosofia della musica*, cit., pp. 78-81). Per addentrarsi maggiormente nell'affascinante pensiero di Edmund Gurney, si consiglia la lettura di E. Gurney, *The power of sound*, Cambridge University Press, Cambridge.

¹⁰⁶ A. Wilfing (2016), *Tonally moving forms. Peter Kivy and Eduard Hanslick's 'enhanced formalism'*, Principia LXIII, Tom 63, pp. 5-35.

¹⁰⁷ R. Klein (2014), *Musicphilosophie zur Einführung*, Junius, Hamburg, p. 191.

avevano minato la credibilità di un sistema estetico secondo l'autore esplicativo ed esaustivo.

2.2 *Prima le parole, poi la musica.*

Anzitutto è d'uopo mettere in chiaro attorno a quale musica Kivy eriga la sua filosofia, dato che nei suoi testi non viene menzionata l'arte sonora nella totalità delle sue espressioni, bensì una particolare categoria di opere, concernente un ben determinato periodo storico, con una specifica funzione ed un analogamente preciso luogo di allestimento. Come sarà approfondito nel prossimo paragrafo, Kivy a più riprese nel suo testo principale, *Philosophy of Music. An Introduction*, si occupa di circoscrivere l'oggetto di indagine della propria filosofia, la musica per l'appunto, escludendone molte delle sue manifestazioni, allo stesso tempo però cercando di chiarire quanto per lui una filosofia della musica debba riguardare solo quella musica dall'autore delineata. Innanzitutto, il filosofo incardina il suo pensiero sulla musica strumentale, richiamando la musica assoluta di hanslickiana memoria, da cui parole e quindi voce siano estromessi, poiché: “[...] quando il testo è aggiunto alla musica, l'argomentazione della capacità che l'opera musicale avrebbe di suscitare le emozioni comuni, naufraga completamente. Una volta aggiunto alla musica l'apparato concettuale del linguaggio, la musica diviene TANTO capace di suscitare emozioni ‘in carne e ossa’ quanto ogni altra opera letteraria”¹⁰⁸.

Quindi non solo la presenza testo inquinerebbe per così dire la purezza della forma musicale, ma, procurando un messaggio verbale rapidamente codificabile che possa fungere da riferimento delle emozioni sopraggiunte, cagionerebbe l'insorgenza degli stati

¹⁰⁸ P. Kivy (2007), *Filosofia della musica*, cit., pp. 240-241 (maiuscolo dell'autore).

d'animo durante l'ascolto in maniera autonoma rispetto alla struttura musicale, contraddicendo la tesi stessa del legame causale tra musica ed emozioni.

Provando a fare un esempio, Kivy intende che, se ascoltando *My Funny Valentine*¹⁰⁹ cantata da Chet Baker si dovesse avvertire una lieve, splenica, romantica dolcezza, sarebbe primariamente merito e colpa di quelle essenziali ed usuali parole sussurrate quasi distrattamente¹¹⁰ dall'inquieto trombettista e non alla semplice melodia così ben incastonata in un profilo armonico più elaborato ed avvolgente, intonata da un timbro arioso e nostalgico. Musica assoluta dunque, perfino *music alone*¹¹¹, sola musica per Kivy, nonostante lui stesso ammetta che: "La maggior parte della musica del mondo è ed è sempre stata musica cantata, con parole"¹¹².

Il filosofo così escluderebbe così dichiaratamente la maggior parte della musica del mondo dalle proprie speculazioni filosofiche, salvo mantenere la sua attenzione su due particolari generi musicali che, secondo l'autore, hanno nel corso della propria storia cercato di conciliare l'estetica musicale e letteraria, "quando sono intrinsecamente incompatibili"¹¹³. Ribaltando dunque il titolo del divertimento teatrale Prima la musica, poi le parole¹¹⁴, Kivy costruisce una minuziosa riflessione per ragionare su come la musica religiosa post Controriforma e l'Opera, sin dalla sua nascita, abbiano risolto la

¹⁰⁹Composto originariamente da Richard Rodgers e Lorenz Hart per il musical *Babes in arms* (1937) questo standard è stato interpretato da numerosi artisti quali Miles Davis, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Elvis Costello, ma diviene il vero e proprio stendardo di Baker (1929-1988) "Molti ascoltatori [...] riescono a passare sopra i difetti tecnici del canto per lasciarsi rapire dallo struggimento, dalla malinconia della sua voce piena di respiro. Proprio come avviene nelle versioni trombettistiche di ballad tipo *My Funny Valentine* o *Imagination*, nella sua voce c'è un senso sotteso di tristezza e fragilità capace di ipnotizzare, come se stesse raccogliendo le emozioni più profonde, mettendo a nudo la sua anima". M. Ruddick (2017), *Funny Valentine, la vita di Chet Baker*, trad. it di V. Martorella, Arcana, Roma, posizione 2470 (eBook).

¹¹⁰ A tal proposito in un'intervista sul suo ex compagno Chet Baker, Ruth Young, cantante, ha dichiarato che: "Nessun brano lo interessava dal punto di vista delle parole". [...] "Non credo che Chet approcciasse la sua musica in senso romantico; era la sua sensibilità, e veniva fuori in quel modo. Sono convinta che lui sentisse il romanticismo nella musica, non il contrario. La sua difficile infanzia gli rese problematico il rapporto con gli altri; se non fosse stato per la sua affinità musicale, non credo sarebbe stato in grado di avere alcuna relazione, soprattutto in un modo romantico". Ivi, posizione 2487.

¹¹¹ P. Kivy (2007), *Filosofia della musica*, cit., p. 31.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Ivi, p. 199

¹¹⁴ L'opera, composta da Antonio Salieri su libretto di Giovanni Battista Casti ed eseguita per la prima volta il 7 febbraio del 1786 proprio a Vienna, racchiude in una narrazione lineare di vita quotidiana un'idea cardine per il presente studio. Tra le parole del maestro di cappella, durante un battibecco con il suo collega poeta, chiamati in emergenza dal proprio mecenate a creare un'opera in soli due giorni, si affaccia la concezione che la musica venga prima del testo, il quale deve perciò adattarsi ad essa, come un vestito viene cucito sul corpo di chi lo indosserà e non viceversa.

compresenza di note e lingue. Ma perché riferirsi a questi due filoni musicali? Cosa li distingue dalla moltitudine della musica cantata?

Nel Venerdì Santo del 1555, in occasione della sua cerimonia di incoronazione, Papa Marcello II accolse i Musicisti della Cappella, giunti ad omaggiarlo con le proprie articolate polifonie: inaspettatamente, anziché lodare gli artisti per i loro contributi, il pontefice rimproverò loro di utilizzare i testi sacri come pretesto per esercizi di stile e mera soddisfazione compositiva, dato che a difficoltà si riuscivano ad intendere le parole cantate e che il clima generale dell'esecuzione risultava piuttosto gioioso, nonostante fosse dedicata ad un contesto solenne e doloroso come la Passione di Cristo.

Espressione della volontà papale e conciliare, la riforma della musica sacra, contestuale alla più ampia riforma ideologica e liturgica del credo cattolico, fu supervisionata da insigni personaggi come i cardinali Carlo Borromeo e Vitellozzo Vitelli, che assunsero il compito di verificare l'intelligibilità dei testi e la moderatezza delle atmosfere suscitate dalle Messe di volta in volta sottoposte alla loro attenzione.

L'obiettivo era subordinare la musica alle parole, restituendo centralità alla dottrina e ridimensionando la ricchezza dello stile à la Ockeghem¹¹⁵, pur tutelando la forma polifonica, come avvenne nella *Missa Papae Marcelli* che Giovanni Pierluigi da Palestrina, dopo gli aspri ammonimenti di quel Venerdì Santo, compose per provare la possibilità di coesistenza tra polifonia e comprensibilità del parlato¹¹⁶. Ed è per questa ragione che Kivy seleziona la musica della Controriforma a supporto del suo formalismo arricchito: per attestare che nella musica con testo è la parola ad originare l'aura emotiva e diffondere il messaggio, e che la distanza tra l'arte letteraria denotativa e significante e l'arte musicale formale ed autoriflessiva genera opere che usualmente non soddisfano il puro desiderio di musica dei veri amanti della musica¹¹⁷. Come inappagati si dissero,

¹¹⁵ Compositore simbolo della musica sacra fiamminga, Johannes Ockeghem nasce probabilmente attorno al 1420 e muore circa nel 1496. Viene principalmente ricordato per il suo approccio ipervirtuosistico, razionale, quasi contemplativo alla composizione, nonostante ascoltando le sue messe si possa essere colpiti da una delicata ed elegante profondità. Rinomate sono la sua *Missa Prolatium*, composta interamente in canone mensurale e la *Missa Cuiusvis Toni* (letteralmente del tono che volete), che poteva essere eseguita in toni diversi (ancora in periodo pretonale). Cfr. *Missa L'Homme Armé di Johannes Ockeghem*, a cura di G. Bietti, in *Lezioni di Musica del 12 novembre 2016*, Rai Radio 3, reperibile al link <https://www.raiplayradio.it/audio/2016/11/Missa-LHomme-Arm-di-Johannes-Ockeghem-Lezioni-di-Musica-del-12-11-2016-con-Giovanni-Bietti-456320f5-afa9-4508-a996-0e4145ecffa9.html>.

¹¹⁶ Messa polifonica a 6 voci tra le più riprodotte, soprattutto in occasione dell'incoronazione papale. Per approfondire tale avvenimento della storia della musica sacra, cfr. L. Garbini (2012), *Breve storia della musica sacra. Dal canto sinagogale a Stockhausen*, Il Saggiatore, Bologna.

¹¹⁷ P. Kivy (2007), *Filosofia della musica*, cit., p. 219.

secondo Kivy, nel loro “puro desiderio di musica,” i detrattori di Wagner all’ascolto delle sue già citate *Gesamtkunstwerk*: neppure la regale ed ardita architettura del tetra-Dramma *Der Ring des Nibelungen*¹¹⁸, nonostante i tempi dilatati, i cinque lustri di studi sull’intreccio tra libretto e spartito, l’invenzione di alcuni tra i più celebri temi del Novecento, è riuscita e riesce a saziare questo raffinato appetito di music alone. C’è una spiegazione a questa lacuna. Ebbene Richard Wagner, riecheggiando uno stile affiancabile al *recitar cantando*¹¹⁹, codificato dalla Camerata de’ Bardi¹²⁰ alla fine del XVI secolo, elimina gli elementi che erano invece stati introdotti dallo sviluppo dell’opera sette ed ottocentesca: ripetizione, forme chiuse, alternanza tra arie, pause ed intermezzi, per costruire una versione maestosa di quella forma d’arte in cui la melodia, come pure le scene, i costumi, le parti orchestrate sono pensate in funzione del testo, ancor più del messaggio. Siamo dunque distanti dalle ampie prime arie verdiane, memorabile esempio della tradizione fedele al Codice Rossini¹²¹, essenziali ed orecchiabili, o dalla

¹¹⁸ Conclusa il 22 luglio del 1872 a Tribschen, sulle sponde del Lago dei Quattro Cantoni, ma eseguita solo nel 1876 a Bayeruth, *L’anello del Nibelungo* è l’opera completa di Richard Wagner: apparsa dopo il Tristano ed i Maestri Cantori di Norimberga, è la concretizzazione di decenni di studio filosofico, letterario, musicologico, teatrale del compositore alla ricerca di un’arte rivoluzionaria, che potesse rappresentare la nazione tedesca ed indicarle il cammino verso un glorioso futuro. Articolata in quattro atti (*L’Oro del Reno*, *La Valchiria*, *Sigfrido* ed *Il Crepuscolo degli dèi*), è un mirabile estratto della mitologia norrena, chiaramente narrata per esplicitare senza fini intellettualistici il dipanarsi dei principali quesiti etico-esistenziali e la loro interpretazione, a servizio del più eterogeneo pubblico possibile. Cfr. AA.VV. (1964), *Storia della Musica*, a cura di E. Rescigno, Vol V, Fabbri Editori, Milano, pp. 205-207.

¹¹⁹ Troviamo documentata per la prima volta l’espressione *favellar cantando* nel sottotitolo sul frontespizio e nell’avvertenza *A’ lettori della Rappresentazione di anima e di corpo* (1600) di Emilio de’ Cavalieri e spiegata attentamente nel testo datato 1601, *Le nuove musiche* scritto dal cantore e compositore Giulio Caccini: “Quasi in armonia favellare [...] ad attenermi à quella maniera cotanto lodata da Platone, et altri Filosofi, che affermarono la musica altro non essere, che la favella, e’ l rithmo, et il suono per ultimo, e non per lo contrario, à volere, che ella possa penetrare nell’altrui intelletto, e fare quei mirabili effetti, che ammirano gli Scrittori, e che non potevano farsi per il contrappunto nelle moderne musiche”. La musica per l’autore, come per il movimento di cui era esponente di spicco, doveva essere vestito della poesia e pertanto procedere lineare, incentrata sul profilo melodico e non sullo sviluppo armonico. Ivi, p. 159.

¹²⁰ Circolo culturale nato a Firenze, da qui il nome alternativo di Camerata Fiorentina, attorno alla corte del conte Giovanni Bardi nella seconda metà del XVI secolo: nelle sale di Palazzo Bardi celebri umanisti come il musicologo Vincenzo Galilei, i musicisti Jacopo Peri e Giulio Caccini, il poeta Ottavio Rinuccini discutevano sulle sorti del legame tra musica e parole, alla ricerca di nuove fonti di ispirazione, che potessero in qualche modo rievocare l’età greco romana. Età d’oro per l’armonia tra poesia, musica e danza, vide rappresentate storie dalla semplice architettura sonora, ma dall’elaborato intreccio narrativo ed impianto artistico, che ben riflettevano le esigenze poetiche, pittoriche, teatrali e musicali della nascente età barocca. Così nacque il Melodramma, ufficialmente presentato per la prima volta in occasione dei festeggiamenti per il matrimonio di Maria de’ Medici ed Enrico IV di Francia, il 6 ottobre del 1600, con l’esecuzione di *Euridice*, opera con musiche di Jacopo Peri, versi di Ottavio Rinucci, ricche scenografie e scarna orchestra. Ivi, p. 153.

¹²¹ Formula coniata dal musicologo Julian Budden per identificare le regolarità tipiche dell’opera italiana e del belcanto, introdotte dal lavoro di Gioacchino Rossini. Cfr. J. Budden (2013), *Le Opere di Verdi*, Vol. 1, tr. it. di A. Conte, EDT, Torino.

democratica ed equilibrata cantabilità dell'opera mozartiana, stupefacente, geniale eppure fruibile: se in questi due ultimi autori i cultori del dramma teatrale hanno potuto ravvisare lacune o limitatezza narrativa, certamente le loro strutture musicali hanno soddisfatto e soddisfano gli estimatori del dominio di Euterpe¹²².

Seguendo la conclusione del ragionamento di Kivy, se nell'ambito di un'analisi filosofica sulla natura musicale concedessimo di imbatterci nella musica accompagnata dal testo (o nel testo accompagnato dalla musica?), lasceremmo spazio ad un dibattito insoluto sulla possibilità di una coesistenza equipollente tra parola e suono, dove il linguaggio verbale secondo il pensatore americano risulterebbe sempre vittorioso nel ruolo denotativo di significante. Lo spaccato pre-barocco e post-romantico ivi analizzato non fanno altro, per Kivy, che testimoniare l'impurità dell'accostamento testo-musica, il quale non può che dare origine ad opere paradossalmente incomplete in cui sia la lettera che la nota non sono espresse alla propria ακμή. Così, se nella messa in scena dell'*Orfeo* di Monteverdi il pubblico segue ed impara a conoscere il libretto di Alessandro Stiggio, richiamando alla memoria la melodia del cantato con non poca difficoltà, alle prime note del *Voi che Sapete* di Cherubino, nel secondo atto de *Le Nozze di Figaro*, si rivela più semplice intonare il tema, con o senza la consapevolezza delle parole.

Prima le parole, quindi la musica secondo Peter Kivy: musica pura è solo suono, poesia pura è solo parola, unirle non giova a nessuna delle due arti, limita le potenzialità espressive dell'uno e dell'altro linguaggio e confonde il fruitore riguardo alla natura di un eventuale significato intercettato durante l'ascolto. È d'obbligo sottolineare che in questa sede viene utilizzato il termine linguaggio sia per la parola, che per la musica, muovendo dal presupposto che “la comunicazione è l'origine del linguaggio e non viceversa” e dunque “musica e lingua parlata possono essere pensati come due forme di comunicazione che condividono diverse peculiarità, anche se non la dimensione referenziale”¹²³. Oltretutto, un accostamento metaforico della parola linguaggio alla musica, lungi dal definirla come tale, apre il sentiero per una riconsiderazione del concetto stesso di linguaggio: avvicinare la musica a tale nozione conduce alla rarefazione del rapporto causale ed univoco tra significante-parola/nota e significato-messaggio, che

¹²² Musa della Musica, una delle sette figlie di Zeus E Mnemosine, letteralmente “Colei che rallegra” (da εὖ “bene” e τέρπω “dilettare”), raffigurata con un flauto, un ἄολος tra le mani.

¹²³ A. Bowie (2007), *Music, Philosophy and Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge, p. 359 (traduzione mia).

si dissolve nella più incerta e ricca ricerca del senso tra gli indizi verbali o sonori¹²⁴. Linguaggio, dunque, come un insieme coerente e culturalmente determinato di segni, assemblato e strutturato convenzionalmente da gruppi di persone, al fine di esprimere esigenze denotative, emotive, artistiche.

2.3 *La grande cesura tra le poltrone di un teatro*

Ad ogni modo, in aggiunta all'estromissione del canto dalla materia di indagine formalista, Kivy lima ulteriormente le peculiarità dell'oggetto filosofico musicale, collocandolo in un ben definito periodo storico-artistico, ovvero quello seguente alla grande cesura¹²⁵. L'autore statunitense definisce grande cesura il momento storico in cui la musica ha fatto il suo ingresso nelle sale da concerto, per incominciare a dileguarsi dagli spazi della socialità, dalle piazze, dalle case, dai campi e dalle corti e “[...] svolgere solo una funzione: essere l'oggetto il più possibile interessante di quella attenzione assorta”¹²⁶, tipica appunto, di quegli ascoltatori avvezzi al velluto rosso delle poltrone, alla riservatezza dei palchi barocchi, alla nuvolosa ed angelica pittura illusionistica dei soffitti, più che di un gruppo di minatori prossimi all'ennesimo brindisi o di donne intente al ricamo in uno stretto vicolo di paese. La musica scelta da Kivy come oggetto di speculazione è musica da camera, da teatro, da *auditorium*, da gabinetto delle meraviglie, trascritta su spartiti e su spartiti tramandata, ridotta nel suo manifestarsi in situazioni controllate, ovattate e protette, create appositamente per assicurare la più fedele e tranquilla esecuzione, il più acuto e signorile ascolto. La musica dimenticata, esclusa da Kivy è quella musica da piazza in festa, da braccia materne e da aie disegnate coi gessetti, da campo in mietitura, da laguna dei battipali e da caffè degli artisti in chiusura di serata.

It may not be true for improvisations, and it may not be true for certain kinds of electronic music. It may not be true in the absence of a notational system. Indeed, it may not be true for most of the

¹²⁴ Cfr. G. Piana (2013), *Filosofia della Musica*, Guerini e Associati, Milano, pp. 22 sgg.

¹²⁵ P. Kivy (2007), *Filosofia della musica*, cit., p. 128.

¹²⁶ Ivi, p. 127.

world's musics. But for a great deal of the most valued art music of the West, since the development of a sophisticated musical notation, it seems to be true that there are musical works, and there are performances of them¹²⁷

Il formalismo si auto proclama dunque idoneo alla descrizione della musica somministrata frontalmente, come in una lezione universitaria a cui è bene prestare la massima attenzione, senza lasciarsi distrarre, o viceversa rapire e che serva a vellicare l'interesse, conducendolo verso lo stupore. Nessun valore narrativo, formativo, socio-antropologico: comporre musica *absoluta* resta e deve restare un'attività dell'intelletto per un intelletto capace di sviluppare cognizione¹²⁸ delle emozioni nella musica. Certo, sostiene Kivy, anche le opere composte prima della grande cesura possono essere scrutate sotto la lente formalista, a patto che vengano epurate del proprio contesto sociale e funzionale, per calcare il palcoscenico di un *auditorium*. Viene sistematicamente protratto nell'enunciazione formalista un tenace tentativo di estromissione degli elementi extramusicali dalla forma musicale: che questi fattori riguardino la vocalità, la funzione sociale, il contesto in cui si manifesta il brano, la natura interpretativa, resta di poca importanza. Ciò che ritorna, sia nello scritto di Hanslick, che in quello di Kivy, come anche nell'analisi a due voci di Dahlhaus ed Eggebrecht¹²⁹, è l'inseguimento di un sempre maggior grado di purezza dell'oggetto musicale, la quale risiederebbe insindacabilmente nel suo manifestarsi strumentale, all'interno di ambienti e momenti dedicati, per il beneficio di un uditorio edotto, allenato ed attento.

¹²⁷ P. Kivy (1987), *Platonism in Music: Another Kind of Defense*, in *American Philosophical Quarterly*, Vol. 24, N°3, Jul. University of Illinois Press, p. 249.

¹²⁸ Notiamo come Kivy dissemini la sua disamina sulle emozioni in musica di termini afferenti alla sfera cognitiva, volutamente evitando rimandi alla percezione, all'intuizione ed alla possibilità di un loro valore epistemologico seppur anche gnoseologico nel processo di ascolto musicale. P. Kivy (2007), *Filosofia della musica. Un'introduzione*, p. 132.

¹²⁹ Cfr. C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht (1988), *Che cos'è la musica?*, il Mulino, Bologna, pp. 41-58.

2.4 Dai contorni emotivi della musica...

Ma dunque sotto quale spinta un ascoltatore si accingerebbe con consapevolezza formalista alla fruizione dell'opera musicale? Quale sarebbe il movente di tale disposizione sobria ed impegnata? Lasciarsi coinvolgere dal sublime estetico, il bello musicale di hanslickiana memoria, gemmato dalle proprietà acustiche dei brani, forgiate in forme. Si tratta in questo caso di un sublime che innalza e distanzia, conduce nello stato cognitivo ideale per osservare con distacco le emozioni intessute nella struttura musicale.

Pertanto, le emozioni sarebbero proprietà acustiche¹³⁰, a volte possedute in maniera rilevante dalla musica strumentale¹³¹, legate alla sua sintassi e agli equilibri interni di reiterazioni e contrasti sonori; non sarebbero dunque il significato del significante musicale e neppure la risultante dell'atto uditivo sulla sensibilità umana: sono intrecciate al susseguirsi dei suoni e da esso dipendono, senza nemmeno essere orientate dallo stato d'animo del compositore durante l'atto creativo¹³². Come le ninfee schiudono i carnosì e aulenti petali al sole, le foglie distese sul fresco dell'acqua lacustre, le radici nodose allungate nell'insondabile e cedevole fondale, così la mestizia o la gioia sbocciano dalla forma musicale non in quanto riflessi dei sentimenti di chi ascolta, né in guisa di simboli che suggeriscono concettualmente tali emozioni, bensì appunto come fiori acquatici che principiano e concludono la loro esistenza nel lago musicale da cui affiorano, nutrendosene.

Entrando nel dettaglio al fine di chiarire questa posizione, ci si imbatte in due iniziali similitudini, attinte rispettivamente dalla filosofia di Hartshorne¹³³ e dal primo scritto di Kivy *The Corded Shell*¹³⁴. Similmente al panpsichismo¹³⁵ di Hartshorne, allievo

¹³⁰ P. Kivy (2007), *Filosofia della musica*, cit., p. 48.

¹³¹ Ivi, p. 117.

¹³² Ivi, p. 112.

¹³³ Ivi, p. 194.

¹³⁴ P. Kivy (1981), *The Corded Shell: Reflections on Musical Representation*, Princeton University Press, Princeton.

¹³⁵ Nella filosofia di Chavez Hartshorne (1897-2000), docente di filosofia presso prestigiose università statunitensi, il panpsichismo, a cui poi il filosofo ha preferito il termine psichismo, costituisce uno dei cardini della strenua difesa della metafisica, in un secolo nel quale tale orientamento non ha goduto di particolare attenzione né fiducia. Ispirandosi a Leibniz, Hartshorne attribuisce qualità mentali a ogni particolare concreto (cioè singolare dinamico), pur senza limiti antropomorfici. Infatti, estendendo la trattazione a tutti gli esseri senzienti, concepisce le qualità mentali come esistenti lungo un continuum che va dai sentimenti più semplici ai pensieri più complessi, tutti necessariamente inseparabili dalla materia che costituisce condizione indispensabile per la loro manifestazione. Cfr. C. Hartshorne (2014), *The Philosophy and Psychology of Sensation*, Wipf and Stock, Eugene (OR), pp.130-152.

di Husserl ed Heidegger, aveva riconosciuto al colore la qualità emotiva che nell'atto percettivo viene esperita dal soggetto, e dunque il giallo sarà allegro, il blu sarà sereno e così via, così la musica sarà gioiosa o mesta, perché detiene le qualità emotive della gioia o della mestizia.

Tuttavia, mentre il bagaglio qualitativo del colore può essere definito semplice¹³⁶, tale da produrre l'affermazione "Sono allegro se guardo il giallo perché la giallitudine è allegra", è invece complesso il patrimonio di attributi dell'opera musicale, si pensi al tempo, al tema, all'armonia, il quale genera le qualità emotive emergenti¹³⁷. Per ricercare dunque un esempio più esplicativo, che si confaccia maggiormente alla realtà musicale, Kivy sceglie il mondo animale, sottolineando come dalle molteplici proprietà del muso del cane San Bernardo emerga un'impressione di tristezza, poiché "gli occhi tristi e la fronte aggrottata [...] sono riflessi esagerati proprio delle caratteristiche di una faccia umana che esprime tristezza"¹³⁸; di conseguenza, possiamo dedurre che per Kivy la musica suona come le emozioni, perché possiede delle qualità acustiche, che lasciano emergere qualità emotive, o ancora "è profondamente commovente perché si comporta in questo modo"¹³⁹. Si presti attenzione all'uso dei verbi suonare come e comportarsi, accostati dal filosofo all'arte musicale: tale umanizzazione di quello che nasce come messaggio espressivo del senziente, verrà utile nel prossimo paragrafo, allorché si cercherà di individuare le crepe e le incoerenze del ragionamento formalista.

Proprio il parallelismo canino poc'anzi illustrato introduce alla contour theory o teoria del profilo, secondo la quale il profilo melodico di un'opera ricorda a livello subliminale il profilo del comportamento espressivo umano. Ciò non di meno è d'uopo sottolineare che questa ipotesi del primo Kivy si fermerebbe alla considerazione dell'andamento della linea melodica, non considerando l'impianto armonico, che viene al contrario non solo vagliato, bensì posto in netta rilevanza nel testo *Philosophy of Music: an Introduction*, consacrazione di Kivy nella comunità filosofica.

Per quale ragione, si chiede Kivy nel suo primo lavoro¹⁴⁰, leggiamo delle emozioni nella musica? In un accostamento dall'apparenza sinestesica, l'autore opera un'analogia tra le

¹³⁶ P. Kivy (2007), *Filosofia della musica*, cit., p. 44.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Ivi*, p. 47.

¹³⁹ *Ivi*, p. 137.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 51.

pareidolie¹⁴¹ visive e quelle uditive. Teorizza infatti che, se la vista resta un senso primario per la sopravvivenza e quindi continua ad essere evolutivamente efficace vedere forme chiave conosciute in elementi nuovi, come la dianzi citata desolazione nel volto del cane San Bernardo, quella che potrebbe essere definita pareidolia emotiva uditiva incarna una traccia vestigiale di un passato che dipendeva maggiormente dal suono, trasposta in un presente non poi così carico di pericoli che si annuncino sonoramente. Riassumendo, secondo il filosofo è la più antica natura di uomini e donne in balia degli elementi ad aver insegnato a riconoscere cognitivamente le emozioni tra le note, senza che ciò nel tempo corrente produca più alcun effetto pratico sia sull'elicitazione emotiva stessa, che su eventuali meccanismi attacco-fuga, che possano generare variazioni del comportamento.

2.5 ...alla scatola nera

Valutando tuttavia l'argomentazione evolutiva impiegata per giustificare la *contour theory* come scarsamente suffragata da contributi antropologici ed acrobaticamente architettata a misura delle esigenze teoriche, Kivy mette da parte la prima tesi in favore di un nuovo sviluppo estetico, il quale prende le mosse da una nozione pertinente ad un ramo della filosofia della mente¹⁴²: la *black box*.

¹⁴¹La pareidolia è un meccanismo illusorio subcosciente della mente, che fa vedere forme note, come un volto, un animale, oggetti dalla forma casuale, come nuvole, lastre di pietra, automobili. Questa che potremmo definire abilità del cervello umano ed animale (Cfr. Taubert, J. et al (2017), *Face Pareidolia in the Rhesus Monkey*, in "Current Biology", Volume 27, Issue 16, E2, August 21, pp. 2505-2509) ha una importante funzione evolutiva, ossia vigilare anche non consciamente sull'eventuale presenza di pericoli nell'ambiente circostante: intravedere un serpente in un ramo nella penombra del bosco, consentirà di allontanarsi per evitare uno spiacevole incontro, similmente a come ravvisare un volto nascosto nella foto della superficie marziana contribuisce ad alimentare idea di familiarità verso un elemento tutt'altro che familiare.

¹⁴²Il concetto di *Black Box* nasce nell'ingegneria elettronica per indicare un oggetto che può essere osservato solo in termini di input ed output e del cui funzionamento nulla si conosce: il processo di implementazione della risposta è oscuro e tale permane. Ripreso dalle scienze umane, in special modo dalla psicologia comportamentista e dalla filosofia della mente, il modello della scatola nera è stato utilizzato per esplicitare, se si può affermare che questa non sia una spiegazione autoreferenziale, il funzionamento della mente: l'indagine si concentra sugli stimoli sensoriali (input) e sui comportamenti conseguenti (output), senza approfondire le modalità di produzione dei secondi a partire dai primi.

Sappiamo cosa vi entra: le qualità musicali che, per tre secoli, sono state associate con le emozioni particolari di cui la musica è espressiva. E sappiamo che cosa ne esce: le qualità espressive che sono udite come espresse dalla musica.¹⁴³

Ci si addentri ora nel meccanismo di questa sfingea scatola nera. Kivy indica delle proprietà musicali che farebbero il loro ingresso negli ingranaggi della mente umana per restituire, con cospicua celerità, la percezione di emozioni particolari: tali congegni acustici originano dalle costruzioni armoniche, generando l'avvicinarsi di momenti di tensione e conseguente risoluzione, qualitativamente impinguiati dalla scelta del modo maggiore o minore. Una piccola incursione nella teoria dell'armonia musicale può essere utile per comprendere tali assunti cruciali nella filosofia di Kivy: conformemente alle regole del temperamento equabile¹⁴⁴, una scala musicale è usualmente composta da sette note o gradi; la prima nota viene detta tonica o fondamentale e stabilisce quali saranno i gradi successivi e quali rapporti potranno intendersi tra questa ed i restanti sei toni. Muovendo dalla premessa che per armonia si intenda l'andamento delle relazioni tra note mediante accordi (intervalli simultanei) od arpeggi (intervalli susseguenti), vi saranno delle combinazioni di suoni avvertibili come stabili o di riposo, come quelle originate dal I o dal III grado della scala, altre intuibili come di passaggio, come quelle create a partire dal II, dal V o dal VI grado ed altre invece percepibili come fortemente instabili, quasi si abbia la sensazione che il suono stia per cadere, che il suo equilibrio si stia frantumando, come nel caso delle armonizzazioni del IV o del VII grado.

Si prenda in esame la *Fantasia per pianoforte in Re minore K 397*¹⁴⁵ di Wolfgang Amadeus Mozart, che, come da titolo, è in tonalità di Re minore. Ebbene nell'ascolto di quest'opera, tra le più romantiche del compositore austriaco, stilisticamente parlando,

¹⁴³ Ivi, p. 59.

¹⁴⁴ Sistema standard di accordatura della scala musicale occidentale di dodici note, nel quale tutti gli intervalli di semitono fra note consecutive risultano uguali fra loro. Il termine temperamento allude al fatto che in questa scala tutti gli intervalli sono alterati, quindi temperati, rispetto ai rapporti di frequenza che definiscono gli intervalli giusti; il termine equabile è relativo all'uguaglianza che in tale specifico temperamento si ravvisa tra i dodici intervalli dell'ottava. Il temperamento equabile è stato introdotto per eseguire più agevolmente le composizioni e le loro trasposizioni, poiché resta l'unico che consenta di mantenere lo stesso grado di consonanza di tutti gli accordi quando si passa da una tonalità all'altra. Una curiosità è che proprio la musica dodecafonica, paladina della demolizione dei pilastri tonali, colpevoli di castrare la sensibilità creativa, è strettamente legata a questo standard, frutto di un compromesso condiviso e consolidato. Cfr. W. Piston (1996), *Armonia*, a cura di M. Devoto, EDT, Torino, pp. 3-10.

¹⁴⁵ Fantasia particolarmente malinconica e perciò inusuale nel repertorio mozartiano, composta nell'estate del 1782, che dimostra una arguta modernità e capacità predittiva sulle correnti musicali romantiche a venire.

possiamo facilmente notare già in terza battuta un accompagnamento in IV grado, detto sottodominante, che si è detto essere una posizione estremamente instabile della scala, la quale pone l'uditore come sul ciglio di un respiro e da cui è necessario muoversi per trasformare il senso di tensione in risoluzione, tornando direttamente al I grado o transitando momentaneamente dal V grado, detto dominante.

Ogni ascolto è quindi un percorso, in cui la mente è condotta nell'alternarsi di fondi accidentati, salti di roccia, e subito soffice erba e poi spuntoni e sabbia, come prendere una boccata d'aria dopo aver trattenuto il respiro, riprendere stabilità dopo aver incespicato, o ancora ritrovare qualcosa subito dopo essersi persuasi di averla perduta: simile a queste sensazioni sono quelle provocate da una tensione risolta alla maggiore¹⁴⁶, cioè utilizzando un accordo od un arpeggio maggiore¹⁴⁷, che sia dunque brillante, allegro, solido. Ciononostante, la risoluzione della tensione celata nelle maglie dell'armonia può adoperare combinazioni sonore caratterizzate dal modo minore, con la nota modale (III grado della scala di cui si accennava precedentemente) abbassata di un semitono, quasi a richiamare proprio le sopracciglia dell'ormai familiare san bernardo, ad interpretare tristezza: e allora, dopo l'apnea, verrà il colpo di tosse, dopo l'inciampo la caduta, dopo la perdita la rassegnazione.

Per Kivy, la musica conserva nella sua articolazione questa complessità di elementi acustici, i quali, sapientemente congegnati, agiscono come le emozioni ordinarie nelle loro dinamiche, senza comunque riferirsi a queste¹⁴⁸. Se, secondo Hanslick, la musica non può esprimere emozioni, considerato che queste verterebbero su un oggetto (si è felici per un avvenimento specifico, arrabbiati con qualcuno e così via), e che le note non hanno la capacità di descriverne alcuno, mancando delle attitudini referenziali della parola, Kivy prende le mosse dall'argomentazione del musicologo per costruire il suo modello cognitivo di emozione musicale.

¹⁴⁶ P. Kivy (2007), *Filosofia della musica*, p. 119.

¹⁴⁷ La risoluzione è un processo compositivo che consiste nel passaggio da una nota od un accordo instabile o dissonante ad uno stabile o consonante. Considerando le indicazioni sui gradi delle scale musicali appena fornite, a seconda del grado di soluzione della tensione che si ha intenzione di raggiungere, le risoluzioni armoniche possono essere *cadenze perfette* (V-I), *mezze cadenze* (IV-V), o *cadenze d'inganno* (V-IV). Risolvere alla maggiore comporta la scelta di un accordo di chiusura maggiore, ovvero un accordo in cui la distanza tra il 1° il 3° grado sia di due toni, e quella tra quest'ultimo ed il 5° sia di un tono e mezzo. Cfr. W. Piston (1996), *Armonia*, pp. 167-181.

¹⁴⁸ P. Kivy (2007), *Filosofia della musica*, cit., p. 122.

In effetti, la musica ci commuove emotivamente suscitando un sentimento che si fonda su una credenza, in risposta ad un oggetto¹⁴⁹. Si ponga il caso della tristezza: il cognitivismo emotivo spiega che ad esempio si è tristi perché non si è superato un colloquio (oggetto dell'emozione), e ciò causa un rafforzamento della già serpeggiante convinzione di non essere in grado di svolgere il lavoro desiderato (credenza in suffragio dell'emozione), insieme che conduce ad un senso di prostrazione (sentimento incoraggiato dalla permanenza dell'emozione). Meccanismo simile si attiva nella fruizione musicale, ma con qualche peculiare dettaglio: nel pensiero del filosofo oggetto dell'emozione è la bellezza musicale, la quale, supportata dalla credenza che la musica sia bella, conduce ad un sentimento di eccitazione, stupore¹⁵⁰.

2.6 *Un bello per pochi*

Com'è evidente da quest'ultima affermazione, Peter Kivy subordina le emozioni ordinarie al sentimento originario di meraviglia, legato al bello musicale: ci si rallegra, o agita, o ci si affligge solo dopo aver colto la bellezza dell'opera ascoltata¹⁵¹ ed è per tale motivo che ci si accosti a brani di funerea malinconia, senza per questo avvertire minacce reali al proprio equilibrio emotivo. Si viene dunque commossi solo dopo aver trovata bella un'opera, anche senza che questa esprima emozioni semplici, e sia solo “serena, tranquilla”¹⁵². Anzi, secondo Kivy più una musica coinvolge facilmente, più sarà il risultato di un “trucco da quattro soldi superficiale e pacchiano”¹⁵³, come la musica di Liszt¹⁵⁴; più invece sarà densa, ostica e priva di spontaneità melodica, più sarà magnifica, come la musica di Bach¹⁵⁵. Ed allora per quale ragione le composizioni più note di Bach

¹⁴⁹ Ivi, p. 159.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Ivi, p. 160.

¹⁵² Ivi, p. 156.

¹⁵³ Ivi, p. 157

¹⁵⁴ Franz Liszt (1811-1886) si colloca col suo estro compositivo tra la corrente romantica ottocentesca, con cui ebbe contatto soprattutto durante la sua permanenza a Parigi, ed il vento rivoluzionario del XX secolo: da grandioso e virtuoso interprete, a creatore di impensabili rivisitazioni di temi famosi, verso la strutturazione del poema sinfonico. Questa forma musicale descrive contenuti originati come non musicali, che siano letterari o pittorici: i più noti sono la *Faust Symphonie* o la *Dante Symphonie*, che Johannes Brahms dispregiò come *Unmusik* e che Kivy stronca definendola dozzinale ed ammiccante.

¹⁵⁵ Il genio creativo di Bach (1685-1750) brilla tutt'ora nel firmamento musicale per la strutturazione di

sono proprio quelle in cui l'arioso respiro melodico prevale sulle guglie armoniche? È innegabile infatti che, se si provasse a chiedere ad un passante di riportare alla memoria alcuni brani del compositore tedesco, con grande probabilità si otterrebbe un breve saggio de *L'Aria sulla quarta corda*¹⁵⁶, qualche nota della prima *Suite per violoncello in sol maggiore*¹⁵⁷, o l'iconico e solenne incipit della *Toccata e Fuga in re minore*¹⁵⁸: tutte composizioni che, proprio per la loro immediata e spiccata capacità evocativa, sono state più volte scelte per accompagnare scene di film, telefilm o trasmissioni televisive. Dunque, secondo Kivy, la grande maggioranza dei fruitori dell'arte musicale è attratta da composizioni semplici ed accattivanti, perché mette in atto una forma di ascolto patologico, come suggerito anche da Hanslick: gli ascoltatori si confondono e pensano di essere realmente trasformati dalla musica e mossi verso stati d'animo compatibili con l'ascolto, mentre stanno soltanto conferendo il nome errato ad un processo cognitivo di attribuzione categoriale destinato alla sensazione di meraviglia per la bellezza della musica.

Tiene a precisare il filosofo che compito della sua filosofia della musica è comprendere appunto non il viaggio sensoriale tra l'onirico ed il nostalgico tipico del fruitore distratto e disinformato à la avventore di evento progressive anni Sessanta che ondeggia le braccia coi piedi nudi sul prato mentre Edgar Froese¹⁵⁹ compie il venticinquesimo minuto di assolo, bensì un tipo ben dissimile e ben preciso di ascolto:

un'armonia ricca quanto complessa, per lo sviluppo dell'espedito del contrappunto nell'articolazione dei temi, sintesi fra lo stile tedesco e le opere dei compositori italiani. Lasciando poco margine improvvisativo all'esecutore, grazie ad una minuziosa tecnica di annotazione dei parametri musicali, Bach riuscì ad accattivarsi un pubblico colto, abituato alla semplice e familiare melodia italiana e francese, rendendo incredibilmente fruibile un modo di pensare musica fiorito ed elaborato: le strutture contrappuntistiche di Bach sono infatti generalmente più ostiche di quelle di Händel e della maggior parte degli altri compositori dell'epoca. Si pensi alle *Variazioni Goldberg* o all'*Arte del Contrappunto* come esempi di quella che da Kivy viene definita "profondità".

¹⁵⁶ Arrangiamento di August Wilhelmj del secondo movimento della *Suite orchestrale n. 3 in re maggiore*, BWV 1068.

¹⁵⁷ Probabilmente composte tra il 1713 ed il 1723, queste *Suite per violoncello da spalla* sono così atipiche per lo stile compositivo bachiano, che si pensa possano nascondere la mirabile delicatezza ed emotività di Anna Magdalena Bach, seconda moglie del compositore.

¹⁵⁸ Composizione giovanile per organo dall'esordio maestoso e tenebroso, la cui riproduzione sovente si ferma alle prime venti note.

¹⁵⁹ Fondatore e Leader dei *Tangerine Dream*, gruppo tedesco esponente del *kraut rock* ed ispiratore della musica elettronica: famosi per le oniriche composizioni, legate allo spazio ed utilizzate sovente come colonne sonore, hanno pionieristicamente attraversato diversi generi come la *new age*, il progressive, la musica cosmica, e la psichedelica, strutturando spettacoli multimediali avanguardisti.

Stiamo cercando di comprendere che cosa capita quando qualcuno, che si tratti o no di una persona musicalmente preparata, ascolta la musica con cognizione, con attenzione, nella maniera in cui un serio compositore ha in mente e spera che si faccia¹⁶⁰.

Ricapitolando, il desiderio di un compositore serio, nel pensiero di Kivy, è quello che il suo uditorio eserciti una acuta attenzione ed un impegno cognitivo, nell'analisi di ciò che viene suonato, alla ricerca della bellezza, del sublime che emoziona, senza lasciarsi trasportare dall'inganno di facili attivazioni sentimentali. E ciò avverrebbe indipendentemente dal grado di cultura musicale dell'individuo, ribadisce il filosofo, salvo, qualche riga di seguito, aggiungere che "Quanto più sappiamo della musica, tanto più elaborata sarà la nostra descrizione di essa"¹⁶¹, e che una maggiore erudizione musicale, capace di raccontare la musica in termini storico-teorici, reca con sé un incremento del godimento nell'esperienza della musica stessa, senza, per quanto dichiarato, scivolare in un elitarismo dai risvolti socialmente spinosi. In tutta franchezza, si ritrovano nel testo non pochi momenti in cui viene enfatizzata l'inadeguatezza del grande pubblico nel riferire sul fatto musicale, pur essendo questo in continuo contatto con lo stesso; paradigmatico è questo estratto:

Il 'senso comune' ha un'angosciante tendenza a trasformarsi in un nonsenso comune: e sono riluttante ad accettare, senza prove, che tutte le proprietà espressive abbiano la tendenza a suscitare corrispettive emozioni¹⁶²

Tale atteggiamento superficiale sembra sia derivante non effettivamente da una tara psicologica, bensì dall'influsso che ricordi pregressi e stati emotivi attuali esercitano sul momento della fruizione musicale, inficiando di fatto l'attività del pensiero estetico sull'opera e suffragando l'idea della musica come arte disposizionale. Quando durante l'esecuzione di un brano si avverte di tanto in tanto l'impressione che venga suonata "la nostra canzone"¹⁶³, che parli intimamente al vissuto del singolo, che conduca in un

¹⁶⁰ Ivi, p. 98.

¹⁶¹ Ivi, p. 99.

¹⁶² Ivi, p. 146.

¹⁶³ Ivi, p. 135

viaggio emotivo personale e dedicato, Kivy afferma che si stia esercitando una forma di ascolto errata: le persone umili si confondono e pensano di essere realmente trasformati dalla musica e mossi verso stati d'animo compatibili con l'ascolto, mentre stanno soltanto conferendo il nome inesatto ad un processo cognitivo di attribuzione categoriale alla sensazione di meraviglia per la bellezza della musica. Il filosofo americano non è interessato ad un siffatto tipo di ascolto, che definisce inconscio; pertanto, introduce un secondo livello di fruizione, preponderantemente cognitivo e certamente per Kivy più dignitoso e sciente, nel quale solo dopo aver riconosciuto le emozioni nella musica, si può sfruttare questa nuova consapevolezza per elicitarle.

2.7 L'ascolto formalista

Non vi è alcuna rilevanza estetico artistica nella eventuale risultante affettiva di un ascolto musicale, né legame tra le qualità emotive dell'opera e le emozioni suscitate; la musica è commovente non perché desti emozioni ordinarie, bensì perché contribuisce alla nascita di un senso di meraviglia ed entusiasmo, da cui in un secondo momento sorgerebbero le emozioni ordinarie. Ad esempio, prima si è eccitati dalla bellezza di un passaggio, e solo in un secondo momento, grazie a fattori pregressi e totalmente connessi alla propria personale esperienza di vita, si è mossi a tristezza funerea da quell'eccitazione stessa, in un complesso circuito emotivo sequenziale.

Ebbene un ascoltatore "kiviano" ideale si prepara al momento della fruizione musicale come si preparasse ad un gioco serio, quieto, posato e concentrato tra indizi, enigmi ed ipotesi, alla ricerca delle qualità estetiche della musica, col fine di scoprire se e in quale modo si possa definire bella.

Così come durante la lettura di un romanzo noi pensiamo a ciò che stiamo leggendo, formuliamo ipotesi su ciò che accadrà in seguito, abbiamo aspettative [...] allo stesso modo ci comportiamo anche nell'ascoltare seriamente, con concentrazione la musica assoluta.¹⁶⁴

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 86.

Allo scopo di sostenere l'affermazione qui enunciata, Kivy ricorre alla Teoria dell'Informazione, una branca dell'informatica e delle scienze delle telecomunicazioni, secondo la quale per significare o rappresentare qualcosa un significante debba necessariamente locupletare le conoscenze sul significato stesso¹⁶⁵. Come tutte le scienze e le conoscenze, anche la musica secondo Kivy è costituita da eventi¹⁶⁶ informativi di natura sintattica e formale. Se gli eventi della forma musicale eseguita sono attesi dall'ascoltatore, allora non verrà comunicato nessun contenuto informativo di natura estetica, se invece tali eventi giungono inattesi, impreveduti, il fruitore registrerà un contenuto informativo, che sarà registrato rispetto a quell'opera musicale, quel concerto o quella registrazione in uno stimolante contesto, che viene definito il gioco delle ipotesi¹⁶⁷. Tale gioco ha come regola fondamentale la formulazione di pensieri musicali scaturiti dagli eventi musicali volta per volta ascoltati, espressivi di aspettative sulla continuazione degli eventi stessi; spesso questo intrigante passatempo non è autocosciente, poiché non viene accompagnato per Kivy da una meta riflessione sul gioco in corso, ma è sempre cosciente.

La mia idea è che quando stiamo ascoltando la musica in maniera seria, impegnativa, non limitandoci a utilizzare la musica meramente come sfondo per qualche altra occupazione, o come 'atmosfera', in tale processo stiamo pensando a ciò che ascoltiamo. Inoltre, parte di tale pensiero avviene nei termini della struttura del teorico dell'informazione: ipotesi, aspettative, sorprese e conferme.¹⁶⁸

¹⁶⁵ “Ora possiamo vedere che l'informazione è ciò che fa andare avanti il nostro mondo: il sangue e il combustibile, il principio vitale. Pervade le scienze da capo a piedi, trasformando ogni campo della conoscenza. La teoria dell'informazione in origine era un ponte fra la matematica e l'ingegneria elettrotecnica e da lì fino all'elaborazione elettronica.”. Questa teoria valuta ed elabora l'aspetto quantitativo del concetto di informazione, oltre che gli strumenti matematici essenziali per consentire l'analisi dei fenomeni relativi alla misurazione e alla trasmissione di informazioni su un canale di comunicazione. J. Gleick (2015), *L'informazione. Una storia. Una teoria. Un diluvio*, a cura di V. B. Sala, Feltrinelli, Milano, Pos.131.

¹⁶⁶ In questo contesto la parola *evento* è utilizzata non in riferimento all'accadere fenomenico della musica, ma alle parti che compongono la forma musicale, le sue frasi e la sua struttura armonica.

¹⁶⁷ P. Kivy (2007), *Filosofia della musica*, cit., p. 91.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 92.

Se si ha già ascoltato la melodia non vi è ragione del gioco: Kivy mette in dubbio innanzitutto la capacità di ricordare nel dettaglio composizioni elaborate rispetto a quelle più banali: “L’ascolto ripetuto di una sinfonia o di un quartetto d’archi farà sì che l’ascoltatore divenga cosciente dei suoi tratti generali, ma non gli fornirà una memoria fotografica”¹⁶⁹. Si noti nuovamente come sia portata avanti dal filosofo statunitense una gerarchizzazione della produzione musicale: la musica reputata più intricata non può essere agevolmente ricordata ed è di conseguenza sempre stimolante da ascoltare e da sottoporre ai giochi della mente; quella più banale invece non esorta alla ripetizione dell’ascolto, entra velocemente nei cassetti della memoria e, nell’opinione di Kivy, non sollecita più al gioco sonoro. Inoltre, puntualizza l’autore, nell’ascolto di opere artistiche già note subentra l’evenienza della persistenza dell’illusione¹⁷⁰, peculiarità per la quale, ad esempio, si è in grado di guardare per molteplici volte il film *Viridiana*¹⁷¹ di Luis Buñuel senza che ci venga a noia, o per cui le stagioni concertistiche di questi anni accolgano le *Leonore*¹⁷² di Beethoven, pur già udite innumerevoli volte dalla gran parte degli habitués delle sale da concerto. Tuttavia, la permanenza dell’illusione ha una condizione necessaria: che il frutto dell’umano ingegno mostri una complessa intelaiatura compositiva, cosicché alla fruizione sfugga sempre quel dettaglio o quella visione d’insieme che generi sorpresa e assieme desiderio di sorpresa; motivo per il quale si è spronati, secondo Kivy, con maggiore facilità a rivedere film dai molteplici livelli

¹⁶⁹ Ivi, p. 93.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Film di Luis Bunuel, Palma d’Oro a Cannes nel 1961, sancisce il suo ritorno in Spagna dopo l’esilio imposto dal regime franchista, scelta di cui il governo dovette pentirsi, poiché venne investito dal più sistemico e stratificato racconto del regista sull’inutilità e il danno delle religioni e contemporaneamente sull’apparenza del mutamento storico e sulla vacuità delle strutture padronali che si susseguono l’una dopo l’altra senza lume di progresso. Leggendo attraverso la pur elaborata trama, quest’opera magistrale del regista aragonese mette in luce diversi gradi interpretativi a partire da quello puramente fotografico e metacinematografico, passando per quello sociologico, psicologico, antropologico, politico, candidando tale film a nuove e più approfondite visioni.

¹⁷² Per il suo unico lavoro teatrale, il *Fidelio*, Ludwig van Beethoven, affascinato dal lavoro *Léonore ou l’amour conjugal* di Jean-Nicolas Bouilly, decise di comporre un’*ouverture* dai caratteri grandiosi e spiccatamente narrativi, le cui sonorità potessero anticipare il tessuto emotivo dell’opera, la *Leonora*. Tuttavia, dalla prima del 1805 fino al 1814, anno in cui il compositore decretò terminato il suo intervento creativo sul *Fidelio*, furono 4 le versioni della *Leonora*: la prima (Op. 138) era secondo Beethoven troppo immatura e poco rifinita, le due seguenti (Op. 72 e 72a) furono invece ritenute dalla critica eccedenti rispetto all’intera opera, sia per il grande respiro sinfonico, che per l’intensità drammatica, la quale mediante brillanti espedienti timbrici svelava l’andamento della trama. Nonostante la scelta di rielaborare la *Leonora 3* per ottenere un inizio più consono e dimensionato rispetto al *Fidelio*, le due *ouverture* intermedie, proprio grazie alla loro opulenza tecnico espressiva, hanno avuto e tuttora mantengono un grande successo come pagine orchestrali a sé stanti.

narrativi ed interpretativi o riascoltare creazioni sonore riccamente imbastite di arditi esperimenti armonici e modali.

Assieme al già citato gioco delle ipotesi, l'ascoltatore, stando alla filosofia della musica di Peter Kivy, intraprende una vera e propria caccia al tesoro, detta *Cherchez la thème*¹⁷³: tra attese sonore appagate o malsoddisfatte l'uditore, cogitabondo come un istruito infante dalla fronte corrugata dinanzi al suo nuovo e complesso svago, fruga nella struttura musicale alla famelica ricerca della melodia o delle melodie principali, proprio come accade nella narrativa di finzione, tra le cui pagine il lettore cerca la trama principale ed i filoni collaterali, in un gioco di rebus e sciarade intellettuali foriere di piacere sufficientemente appagante da incentivare l'attività. Quindi il fruitore scompone ciò che musicalmente accade, tentando di isolare il fil rouge della melodia, che, se elementare, può essere ricordato ed alla lunga stancare, se invece strutturato ed imprevedibile, può stimolare al nuovo ascolto: si conviene che si tratti di un'attività prettamente cognitiva.

Ad ogni buon conto occorre specificare che l'espedito della ripetizione di frasi nella fiction letteraria non è utilizzato così di sovente come nell'arte musicale ed oltretutto il movente del suo impiego è rafforzativo, poetico, più che narrativo: non rappresenta il fulcro dell'opera, od il momento che il lettore aspetta per sviluppare familiarità con ciò che viene letto. Si prenda ad esempio la frase iniziale del romanzo *O Lost*¹⁷⁴ di Thomas Wolfe "...un sasso, una foglia, una porta nascosta; di un sasso, una foglia, una porta. E di tutti i volti dimenticati.": la suggestione onirica e rarefatta dei tre elementi ripetuti trasporta il lettore nella tela dell'autore in maniera assieme improvvisa e lentamente inesorabile, ma senza alcuna pretesa di imprimersi nella sua memoria. Si tratta appunto di un espedito, non della ragione per la quale l'intero mastodontico romanzo verrà ricordato, dacché saranno la trama, alcune descrizioni, dei personaggi, una particolare sensazione risvegliata o ancora la gravosa assenza di speranza e fiducia che il libro lascia tra le pagine ad essere rimembrati. Cosa invece torna alla mente pensando alle eteree e

¹⁷³ Ivi, p. 95.

¹⁷⁴ Romanzo stupefacente dell'estroso scrittore Thomas Wolfe, che tra le vette e i baratri di una confessione senza filtri né argini, narra le vicende di una disastrosa famiglia della Carolina del Nord, le quali condurranno alla triste esistenza del protagonista Eugene Gaunt, alter ego dell'autore e giudice e divinità dell'intera storia. Ottocento pagine di stile vibrante, famelico dibattuto tra la realtà dei fatti e lo sguardo folle ma ingenuo di Thomas/Eugene, autore/alter ego. Wolfe, T. C. (2021), *O Lost. Storia della vita perduta*, a cura di M. Baiocchi, Eliot, Roma.

limpide *Gymnopédies*¹⁷⁵ di Erik Satie, oppure alla malinconica e febbrile *Smalltown Boy* dei Bronski Beat? Si potrebbe rispondere che un ascoltatore attento che abbia “riavvolto più volte il nastro” rammenterà l’intero svolgersi della composizione, strumentale o cantata che sia, ma la realtà statisticamente più rilevante è che quello che viene atteso quasi impazientemente dall’orecchio è il tema, il ritornello, che ci si ritrova a riprodurre col pensiero anche senza che corde vocali o dita vibrino o si muovano realmente. La struttura stessa di un’opera musicale ruota attorno ad un tema, quel leitmotiv che letteralmente conduce l’opera e assieme il fruitore in quel tempo virtuale del divenire musicale. Partendo dunque da questo semplice ed abbastanza ovvio presupposto circa l’elemento tematico, si richiama a testimoniare la già citata statistica al fine di palesare una netta mancanza di correlazione, supposta invece da Kivy, tra ripetizione del tema, banalità del brano e senso di noia trasmesso da un eventuale ascolto ripetuto: chiunque legga queste righe avrà ascoltato migliaia di volte una canzone, un preludio, una sinfonia, magari nonostante fosse caratterizzata da parametri compositivi dichiaratamente semplici, senza percepire la benché minima frustrazione.

In effetti è da chiedersi allora cosa conti per non lasciare che il tedio pervada la mente di fronte all’ennesima visione delle trame di *Don Jaime*, o quale motivazione spinga ad acquistare un biglietto per osservare *Re Lear* versare copiose lacrime sul corpo esanime della figlia Cordelia. Assumiamo che ci si ricordi esattamente un quartetto, e che il gioco delle ipotesi venga ugualmente soddisfatto solo grazie all’interpretazione dei singoli musicisti, ascoltati per la prima volta in un concerto: allora qual è la forma protagonista di questo gioco a cui far riferimento? Seppur Kivy ammetta che un certo coefficiente timbrico costituisca parte integrante delle peculiarità acustiche ascrivibili all’insieme forma, nonostante egli non si soffermi a descrivere se tale quota parte si riferisca al materiale di cui è costruito lo strumento, alla momentanea capacità di risonanza dipendente da temperatura ed umidità, all’estro momentaneo, o ad una deliberata scelta espressiva dello strumentista, non è nitidamente spiegato come, dinanzi all’ascolto di un’opera nota, rimaneggiata da interpreti, possa rimanifestarsi il gioco delle ipotesi, trattandosi comunque della stessa forma.

¹⁷⁵ Le *Gymnopédies* (1888) sono brani composti da Satie per pianoforte solo, con le peculiarità tipiche dell’Impressionismo musicale: tema semplice, riconoscibile, ma in qualche modo rarefatto, armonie poco strutturate, molta attenzione ai timbri ed alla loro potenzialità espressive. Caratteristiche che dovrebbero secondo Kivy contraddistinguere opere banali che poco invitano all’ascolto ripetuto.

2.8 Come brocche senz'acqua

Il filosofo americano non evade dalla sua posizione, per quanto esistano durante le sue trattazioni scritte molti momenti vacillanti: la musica è fatta di forme che partono dalle semplici triadi e similmente al gioco delle *matrioske* russe, di forma in forma evolvono nel brano; ma sono forme senza contenuto, brocche senz'acqua, espressioni senza rappresentazioni. La musica non significa nulla, e quella che sembra significare inganna grazie al titolo, al programma, o grazie al testo: il temporale estivo nell'*Estate* di Vivaldi, l'acqua della *Water Musik* di Händel, i passi dello *Zarathustra* di Strauss o il treno di Ellington¹⁷⁶ illudono l'ascoltatore di spiare tra le note le trame di una storia, i contorni di un paesaggio, ma il fruitore deve avvedersi secondo Kivy, che è unicamente influenzato dalle descrizioni delle composizioni stesse, da ammiccamenti verbali dell'autore o del pubblico. La musica a programma o descrittiva non è musica, è un esercizio di effetti speciali fuorvianti che ammantano la materia sonora, organizzata in forma, di contenuti che mai di per sé potrebbe contenere: ascoltare con attenzione una composizione conduce non a ricostruire una vicenda od un'immagine, bensì ad apprezzare le caratteristiche formali di questo linguaggio che non ha nulla da dire, se non un suggerimento cognitivo circa le principali emozioni umane.¹⁷⁷

E proprio dato che l'arte musicale non ha velleità, né funzione rappresentativa, nella teoria del filosofo americano non può avere un compito pedagogico o morale, come invece ritenuto possibile da parte di Platone¹⁷⁸ o da Pitagora: la incapacità di significare

¹⁷⁶ Kivy prende ad esempio la celebre *Sinfonia Fantastica* di Hector Berlioz (1803-1869), in cui il compositore francese esprime la volontà di illustrare alcuni episodi della vita di un giovane artista (con spiccati riferimenti autobiografici). Grazie ad un malizioso e dettagliato programma Berlioz si premurò che la sua platea seguisse tali vicende con chiari rimandi extra musicali. Secondo il filosofo americano questa è la prova regina: senza gli accorgimenti che ruotano attorno alla *mise en place* della sinfonia, nessun ascoltatore avrebbe mai potuto riconoscere un ballo, una marcia al supplizio, un sogno di sabba, od una passione nascente [Ivi, p. 234]. Per mettere alla prova questa ipotesi kiviana, si invita il lettore ad analizzare con attenzione le opere citate nel testo: *Le Quattro Stagioni* di Antonio Vivaldi, *Water Musik* di Georg Friedrich Händel, *Also sprach Zarathustra* di Richard Strauss e *Take the "A" Train* di Duke Ellington.

¹⁷⁷ "Le emozioni non sono, secondo questa concezione, sentite: piuttosto se ne ha "cognizione". Per questa ragione questa concezione è a volte chiamata cognitivismo emotivo". Ivi, p.132.

¹⁷⁸ Nella *Repubblica* Socrate, che discorre principalmente con Trasimaco e Cefalo sul concetto di giustizia, sulla sua origine e sugli strumenti utili a perseguirla e preservarla, considera la musica valido ed imprescindibile strumento educativo al fine di formare generazioni di cittadini temperanti e gentili. Cfr. Platone (2009), *Repubblica*, a cura di G. Reale e R. Radice, Bompiani, Milano, pp. 305-348.

alcunché riguarda anche possibili messaggi psicosociali o politici, che spesso invece vengono attribuiti alle canzoni e che invece secondo Kivy possono essere solo ad appannaggio dell'eventuale testo¹⁷⁹ e d'altronde anche le altre opere d'evasione, cinematografiche come letterarie, per il filosofo non possono essere foriere di illuminazione intellettuale e tanto meno morale¹⁸⁰. Non proviene sicuramente da una serie tv il modello di ispirazione di una generazione di adolescenti, ed allo stesso modo un romanzo non condiziona le scelte di un attento lettore; un brano non apre le porte ad un cammino spirituale ed una scultura non segna il dibattito filosofico di un'epoca. Anche nei casi in cui la musica sia stata scelta come veicolo di un messaggio a causa del suo pur riconosciuto ed effettivo potere trascendente, come ad esempio nella produzione dei canti religiosi, "Il messaggio religioso si perdeva nell'interesse distolto dal piacere musicale"¹⁸¹: di conseguenza la musica non solo non offre nessun messaggio univoco o plurivoco che sia, ma è capace di eclissare anche i tentativi di inserire insegnamenti e contenuti extramusicali, tramite la percezione del sublime. Per sintetizzare si potrebbe racchiudere il pensiero di Kivy sulla mancanza di utilità pratica della musica chiudendo con una frase celebre come *Art for Art's sake*¹⁸², intendendo così liberare l'arte sonora assieme alle altre arti dal gravoso peso di dover apportare cambiamenti nella vita umana, mentre invece dovrebbe mantenersi razionale, ponderata ed assieme faceta. Ad ogni modo, per evitare di mettere alla prova la propria teoria estetica, sottoponendola al confronto con repertori nati schiettamente per lo meno con intenzioni, se non proprio con risultati rappresentativi, Kivy ha scelto di eleggere ad oggetto di indagine la musica post grande cesura, come discusso precedentemente, eliminando dunque tutte quelle opere in cui il legame con l'extra musicale è dichiarato oltre che palese. L'autore infatti paragona l'arte rinascimentale, apprezzabile senza alcun riconoscimento dell'oggetto

¹⁷⁹ Ivi, p. 150

¹⁸⁰ Ivi, p. 170

¹⁸¹ Ivi, p. 152

¹⁸² Traduzione inglese dall'originale francese *L'art pour l'art*, espressione ottocentesca dapprima apparsa nella prefazione alla raccolta poetica *Albertus* (1832) del poeta e filosofo Théophile Gautier, ed in seguito divenuta manifesto dell'età post romantica, in aperto contrasto con il sentimentalismo artistico, in cui invece l'arte può essere strumento didattico, sociale, politico. Secondo tale affermazione, facilmente accostabile alla corrente formalista, la *vera arte* è totalmente indipendente da alcuna utilità e si configura in quanto esercizio di creatività e di azione autotelica, ovvero fine a se stessa. Cfr. R. F. Egan (2018), *The genesis of the theory of Art for Art's sake in Germany and in England*, pt. 1-2, Sagwan Press.

rappresentato, come nel caso di un *Capriccio* di Goya¹⁸³, all'arte musicale a programma, godibile pur omettendo di riferirsi alle strutture psicosociali e storiche che l'hanno prodotta od alle stesse trame della storia raccontata. Come il fruitore dell'opera non cerca di discernere nei tratti delle acqueforti e delle acquetinte del celebre pittore spagnolo alcunché di noto, od un rinvio alla propria esperienza di vita, così coloro che si sottopongono all'ascolto de *Lo Schiaccianoci* di Čajkovskij¹⁸⁴, ne gioiscono pur non informandosi sulle vicende della piccola Clara e della sua fredda notte d'inverno tra giocattoli animati e topi invadenti: la musica surclassa tutto ciò che musicale non è ed il vero ascoltatore è capace di non lasciarsi influenzare dagli aspetti non sonori, per donarsi un'esperienza pura e nobilitante¹⁸⁵.

E se dovesse palesarsi la necessità di informarsi circa il contesto storico di un'opera per poter seriamente e compiutamente ascoltarla, solo in seguito all'apprendimento del ruolo di alcuni parametri formali specifici in una determinata corrente storica? Innanzitutto, non è il formalismo a dover esplorare oggetti estranei all'area storico-geografica occidentale post Rivoluzione Francese, per i quali è ovviamente superfluo doverne indagare la cornice; ma se costretto a confrontarsi con una simile obiezione Kivy ribatte che a volte è necessario studiare l'ambiente storico artistico che ha dato i natali all'autore di un'opera, semplicemente per cogliere adeguatamente delle caratteristiche tecniche parametriche o sintattiche differenti rispetto a quelle in voga durante l'epoca di colui che ascolta. Nessun legame con elementi extramusicali, che siano biografici, antropologici, religiosi: solo una pura esigenza musicologica per l'ascoltatore che,

¹⁸³ Incisioni tardo settecentesche di Francesco Goya, raffiguranti scene immaginarie dalle spiccate atmosfere *Unheimlich*, inquietanti: scorrendo in carrellata tali opere pare di trovarsi di fronte ad un dedito studio sul mostruoso, sulla superstizione popolare, sul mondo delle paure infantili, portato però a livello simbolico, eliminando ogni riferimento alla realtà, come dichiarato dallo stesso pittore. In realtà analisi contemporanee e seguenti della raccolta hanno mostrato plurimi riferimenti sociali, culturali e politici all'esistenza dell'artista, evenienza che testimonia l'impiego dell'arte con fini di denuncia, critica e racconto. Cfr. F. Goya (2024), *I disastri della guerra*, a cura di F. Martino, SE, Milano.

¹⁸⁴ *Lo Schiaccianoci* è uno dei più grandi capolavori del balletto ottocentesco, creato grazie alla collaborazione del coreografo Marius Petipa e del compositore russo Petr Il'ic Čajkovskij, su mandato di Ivan Vsevoložskij direttore dei teatri imperiali. L'ispirazione per il libretto fu tratta dal racconto *Nussknacker und Mausekönig* di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann e divenne iconica rappresentazione invernale del balletto classico. Ovviamente ogni brano è indissolubilmente influenzato dalle scene del racconto, ed anzi le descrive con dovizia di espedienti sonori, compreso l'utilizzo di strumenti mai entrati prima di quel momento in un teatro nazionale (cembali, tamburi infantili, raganelle, castagnette, richiami per uccelli), rivestendo pedissequamente l'abito di musica a programma, tanto avversata da Kivy a causa della presunzione di rappresentare qualcosa di extra musicale.

¹⁸⁵ P. Kivy (2007), *Filosofia della musica*, p. 238

abituato all'analisi di pezzi atonali, voglia comprendere diligentemente un madrigale¹⁸⁶, con tutte le sue specificità espressamente sonore.

2.9 *Type & Token*

In questo ampio quadro formalista quale ruolo ricopre il compositore nel libero atto creativo? Secondo Kivy, l'intenzionalità di colui che scrive un'opera è preservata, ma nel momento stesso in cui egli dà vita al brano deve accettare che non abbia più nulla di privato e dunque il significato che eventualmente lui possa attribuire al pezzo e che potenzialmente lo ha mosso all'espressione artistica, il movente, la libera associazione con la propria realtà psicologica ed esistenziale non conterebbe dall'istante successivo alla chiusura dello spartito. Né risulta importante l'investimento semantico della sua cerchia di amici, del suo ceto sociale o di quello a cui appartengono i destinatari dell'opera, poiché "Il significato, come i filosofi sostengono ormai da molti anni a questa parte, non è una faccenda privata, ma pubblica"¹⁸⁷. Una volta conclusa la strutturazione del *type*¹⁸⁸, del lavoro musicale, esso conquista una vita propria, del tutto indipendente dalle volontà del compositore o dal suo scenario, e di cui ogni esecuzione diviene un token, una istanziazione: riferendosi esplicitamente alla musica trascritta, Kivy utilizza uno strumento che mima la scrittura del linguaggio parlato, lo spartito musicale, per supportare un concetto neoplatonico dell'opera musicale, tuttavia a sua volta decretata autonoma e fortemente dissimile dal linguaggio verbale stesso. Riassumendo si riduce ontologicamente il musical *type* ad uno scritto, redatto secondo specifiche convenzioni appartenenti ad una data cultura, esattamente come le parole di un libro, mentre ogni approccio riproduttivo si configura come musical token.

Dunque, dietro alla partitura si nasconde un oggetto astratto senza collocazione spazio-temporale che non può essere né creato né distrutto: l'Idea dell'opera musicale.

¹⁸⁶ Nel XVI secolo è la più importante forma poetico-musicale diffusa nelle corti italiane. In quanto progenitore del bel canto lirico, una sua caratteristica fondamentale risiede nell'interazione tra poesia d'amore e scrittura musicale polifonica, solitamente a quattro o a cinque voci, accompagnata dalle piccole orchestre da camera.

¹⁸⁷ Ivi, p. 183

¹⁸⁸ Per approfondire la teoria del *type & token* si consiglia la consultazione del testo di D'Angelo, P. (2008), *Introduzione all'estetica analitica*, Laterza, Bari.

Nell'operazione di rinverdimento del platonismo, Kivy paragona l'opera musicale all'entità matematica: in particolare espone la concezione realista, secondo cui un brano, parimenti ad esempio al numero naturale due, sarebbe una cosa esistente, non collocabile nello spazio, né nel tempo, e per tale ragione “non comincia a essere; non può cessare di essere”¹⁸⁹. Addentrandoci in questa funambolica analogia, che vede chiamato in causa come controcanto teorico in modalità bonariamente quasi canzonatoria il filosofo antirealista Nelson Goodman¹⁹⁰, la composizione musicale si delinea come una scoperta, non come un atto creativo di costruzione, esattamente come è stato per Pitagora con il suo Teorema e come per Colombo con le Americhe. E' necessario immaginare, secondo il punto di vista di Kivy, un autore, ad esempio Debussy, percorrere a grandi passi il suo studio e fermarsi di tanto in tanto sullo scrittoio per appuntare sul taccuino qualche nota e subito dopo cancellarne altrettante rabbiosamente, alla spasmodica ricerca, nei reconditi anfratti della sua mente, della *Suite Bergamasque*¹⁹¹, in realtà già da sempre integralmente esistente in quanto *type*¹⁹²: le pagine martoriate dal pennino non parleranno dunque di un puntiglioso lavoro di ideazione con un ben determinato inizio ed una raggiunta agognata fine, bensì saranno mappe di perlustrazione dell'oceano sonoro per scovare l'isola musicale *Suite Bergamasque* come un vascello cerca una terra ben più antica del suo varo. All'obiezione mossa da colleghi detrattori sulla nozione di opera come tipo, sciolto dalle dimensioni di spazio e tempo e dall'arbitrio inventivo umano, le cui esecuzioni sono solo istanze distinte, Kivy risponde che per il realismo è sufficiente che l'idea di composizione come scoperta sia ugualmente plausibile rispetto al concetto di composizione come

¹⁸⁹ Kivy (2007), *Introduzione alla filosofia della musica*, p. 254.

¹⁹⁰ Ciò che rende profondamente interessante la riflessione di Goodman, sul valore del simbolo nella costruzione di sistemi di interpretazione del reale, è quel relativismo radicale rivoluzionario, che possiamo sicuramente associare al confronto del filosofo con la fenomenologia, in netto contrasto con l'epistemologia analitica di matrice formalista. Come enuncia Achille Varzi nell'introduzione al testo *Vedere e costruire il mondo*, “non c'è un mondo; ci sono tanti mondi, nessuno dei quali onnicomprensivo. Più precisamente c'è un mondo per ogni diverso modo di combinare e costruire sistemi simbolici.”. Cfr. N. Goodman (2008), *Vedere e costruire il mondo*, a cura di C. Marletti, Laterza, Bari, p. 15.

¹⁹¹ Composizione del primo periodo pianistico di Claude Debussy (1890), la *Suite Bergamasque* è composta da quattro movimenti che attingono linfa stilistica sia dalle danze settecentesche tipiche del genere *Suite*, che dal lirismo romantico del *Prelude* e del *Claire de Lune*, in un gioco di maschere che seduce l'ascoltatore e lo trascina tra inevitabili ed altalenanti attivazioni emotive.

¹⁹² Teoria Type-Token del realismo e neoplatonismo. Cfr. P. Kivy (1987), *Platonism in Music: Another Kind of Defense*, *American Philosophical Quarterly* 24 (3):245-252 e P. Kivy (1993), *Orchestrating Platonism in The fine art of repetition*, Cambridge University Press, pp. 85-94.

creazione: che possa sussistere, insomma, una tiepida convivenza tra due visioni antitetiche dello stesso avvenimento¹⁹³. C'è di più:

Secondo Katz [...] l'opera, in quanto tipo, è una scoperta. Ma la prima esemplificazione, che rivela al mondo l'opera, la scoperta, è una creazione.¹⁹⁴

Per superare il compromesso di coesistenza teorica poco prima annunciato, Kivy cita Jerrold Katz¹⁹⁵, con l'obiettivo di fugare ogni incertezza sulla contestazione empirista riguardo alla composizione musicale: l'atto della trascrizione dell'opera, con il quale il compositore diffonde la scoperta al genere umano è già un'istanza dell'ente opera. Di conseguenza il concitato Debussy, che si è lasciato misurare il pavimento qualche parola più su, sta effettivamente creando, con inchiostro e tentativi, qualcosa che però è stato antecedentemente scoperto: un po' come capita quando, inseguendo un vocabolo celato tra le sinapsi, se ne scrive e poi depenna una lunga serie; lui è sempre stato lì, ma viene scoperto ed in seguito creato sul foglio, componendo tutti i suoi caratteri. In tale gesto creativo di portare alla luce la scoperta, risiede, secondo il pensiero di Katz e di Kivy, il seme dell'originalità dell'autore¹⁹⁶, vale a dire che in questa iniziale istanziazione del tipo, il compositore riuscirebbe ad instillare la sua firma stilistica.

Quanto può distanziarsi un'occorrenza dal suo tipo? Se la cifra timbrica è compresa nelle caratteristiche del tipo, una interpretazione che impieghi strumenti differenti da quelli indicati nella prima istanza fa ancora di questa riproduzione un'istanza? Per Kivy la replica a tali quesiti non può essere netta, poiché concretamente esistono sia delle opere

¹⁹³ Kivy (2007), *Introduzione alla filosofia della musica*, p. 258.

¹⁹⁴ Ivi, p. 259.

¹⁹⁵ Professore di Filosofia e Linguistica presso la City University of New York, Jerrold Katz (1932-2002) ha vivacizzato durante la sua carriera il dibattito tra empiristi e realisti, inserendosi nelle file di questi ultimi dopo il distacco dal suo maestro Chomsky: adoperando come strumenti scientifici sia la matematica che la sintassi, poneva a fondamento dell'arte, ciò che nella metafisica sono le *essenze*, accostabili alle idee platoniche, nell'edificazione di un razionalismo realista, contro la corrente empirista e fenomenologica. Cfr. Katz, J. (1997), *Realistic Rationalism*, Bradford Book, Denver (CO).

¹⁹⁶ Mutuando la teoria di Katz, afferente alla corrente del platonismo estremo, Kivy ribatte all'obiezione di Jerrold Levinson, secondo la quale un'opera musicale sarebbe un *tipo*, ma *ideato*, non scoperto, e che quindi avrebbe cominciamento in seguito all'atto creativo, ma potrebbe anche essere distrutta: per il filosofo un *tipo* non può avere inizio e quindi fine, data la sua appartenenza al reame degli oggetti aspatiali ed atemporalis con cui l'uomo non può in alcun modo interagire, bensì a cui può attingere scoprendo i *tipi* stessi [Kivy, 1993, p.88]. Per approfondire le controargomentazioni di Jerrold Levinson Cfr. Levinson, J. (2011), *Music, Art and Metaphysics*, Oxford University Press, Oxford, pp. 216-249

che precisano nella loro prima istanza, la scrittura della partitura, il colore timbrico da restituire durante la riproduzione, altre che invece aprono ad un più ampio margine di scelta e che quindi non prevedono un assetto strumentale e quindi timbrico rigidamente determinato. Seguendo a tale precisazione, secondo il filosofo per il primo insieme di opere una interpretazione che muti la strumentazione coinvolta non sarebbe considerabile come occorrenza o token dell'opera originale, mentre per il secondo insieme il vincolo per determinare la coppia type-token dimorerebbe nella sola forma musicale ¹⁹⁷. Semplificando, se nella partitura della colonna sonora di *The Pink Panther* di Henry Mancini è segnalato esplicitamente che lo strumento solista sia un sassofono tenore, mentre il controcanto e l'armonia debba essere eseguita da un'orchestra jazz con prevalenza di ottoni ed interventi di marimba e xilofoni, una messa in scena ad opera di un ensemble strumentale ispirato alla musica medievale, con tanto di cetra, ghironda e flauto in legno non potrebbe mai rappresentare il token del *type The Pink Panther Theme*. E se invece nello spartito di *La grande cascade* di René Aubry non sono state appuntate limitazioni timbriche, un coraggioso duo violoncello e violino potrebbero destreggiarsi nella sua riproduzione, senza violare il rapporto *type-token*. È d'obbligo sottolineare che lo stesso Kivy ammette che la terminologia adoperata nella stesura delle partiture ha una forte connotazione rappresentativa, figurativa e dinamica: *crescendo*, *adagio*, *staccato*, *con brio*, sono espressioni che richiamano alla mente del lettore o dell'interprete azioni, immagini o stati d'animo molto ben caratterizzati¹⁹⁸ e difficilmente questa abitudine dei compositori si sposa con l'esclusione della possibilità della rappresentazione stessa da parte della musica. Quindi esiste una linea più che sottile fragile e rarefatta, tra lo stravolgimento di un *type*, di un'opera musicale e la sua interpretazione: il direttore d'orchestra od il musicista devono soddisfare le istruzioni di uno spartito, ma esiste un opaco spazio in cui l'arrangiamento è possibile, ma non meglio precisato.

Ma se l'interpretazione è stata inquadrata dal filosofo nell'alveo della teoria cognitivista e neoplatonica del *type-token*, come affrontare il fenomeno dell'improvvisazione, il quale è ben più attinente alla musica pura post grande cesura rispetto a ciò che si possa pensare? È una sera di primavera, nel palazzo di Sanssouci a

¹⁹⁷ Kivy (2007), *Introduzione alla filosofia della musica*, p. 261.

¹⁹⁸ Per approfondire la natura suggestiva della terminologia musicologica si invita al confronto con il testo di A. Cox (2016), *Music and Embodied Cognition. Listening, Moving, Feeling and Thinking*, Indiana University Press, Bloomington (IN), pp 47 agg.

Potsdam, e Johann Sebastian Bach siede ad uno dei clavicembali Silbermann che il re di Prussia Federico II di Hohenzollern gli ha appena mostrato mal celando una vivace eccitazione¹⁹⁹: da tempo infatti il sovrano, amante appassionato della musica e dilettante suonatore di flauto, desiderava conoscere il compositore, per mettere alla prova il suo già leggendario talento in un incontro incentrato sull'arte sonora. Ora, immaginando la tensione e la concitazione del momento, la pressione delle aspettative e quantomeno un certo reciproco timore reverenziale, si figuri Bach improvvisare ipso facto un *Ricercar a tre*, su un intricato tema suggerito direttamente dal re, *exordium* di una intera futura raccolta di fughe, canoni, ricercar e sonate: l'*oratio* in suono, l'*Offerta Musicale*. Cosa colpisce di questo avvenimento pur di per sé straordinario per tutta la storia della musica? Bach stava improvvisando. Il maestro della composizione dettagliata, fiorita, alchemicamente lavorata, si era affrancato, in quel libero atto inaspettato, dalle latenti regole, come ci si aspetterebbe da un intenditore del contrappunto come Lennie Tristano in una delle sue sporadiche apparizioni pubbliche. Come si schiera Kivy a proposito dell'enigma dell'improvvisazione? Mentre in Hanslick, l'improvvisazione senza fine artistico-formale, rispondendo ad una seppur patologica tendenza soggettiva, incarna l'espressione più comunicativa dell'individualità, poiché "La rivelazione di uno stato d'animo mediante la musica raggiunge la massima immediatezza quando creazione ed esecuzione coincidono nello stesso atto"²⁰⁰, in Kivy "the composing was already done"²⁰¹, quando Bach ha improvvisato il *Ricercar a tre*; il brano era già presente nella sua forma completa ed è stato scoperto pur nell'istante trascorso tra la suggestione del tema e l'esecuzione al clavicembalo.

Solo in ultima istanza, Kivy si avventura su un quesito che all'apparenza può apparire scontato, ma che custodisce la radice stessa della teoria ed infonde linfa alla speculazione filosofica: "perché ascoltare?". Cosa si cerca entrando in un teatro per assistere al *Concerto per Violoncello* di Elgar? Cosa spinge, nella frenetica esistenza di esseri umani del XXI secolo, a trovare del tempo per posizionare accuratamente il disco sulla piastra prima di accomodarci ed immergerci nell'ascolto del *Concerto pour la main*

¹⁹⁹Cit. J. N. Forkel (1982), *Vita, arte ed opere di Johann Sebastian Bach*, a cura di L. Seppilli Sternbach, Curci, Milano, p. 43.

²⁰⁰ Cit. E. Hanslick (2007, *Il bello Musicale*, p. 81.

²⁰¹ Cit. P. Kivy (1983), *Platonism in Music*, in *Grazer Philosophische Studien*, 19 (1):109-129, pp. 124-125.

gauche en ré majeur di Ravel²⁰²? Qual è la ricompensa per tale dedizione all'arte sonora? Secondo il filosofo americano, l'arte, in special modo quella musicale, è, come nelle parole di Schopenhauer²⁰³, “la nostra liberazione dalla ruota di Issione²⁰⁴, dalla ruota della vita, dal Principio”: nel tempo dell'ascolto l'uomo si libera dal peso della necessità causale ed affrancandosi si sottrae fugacemente al dolore dell'impotenza, ricavandone piacere. Si cerca la musica per redimersi dal peso dell'esistere, dalla sofferenza della finitezza, dalle briglie dei condizionamenti mondani; ma in che modo avviene un simile sortilegio? Come dei suoni, pur ben arrangiati, possono dare sollievo ad un cotale disagio esistenziale, una siffatta voragine metafisica?

Sostengo dunque che l'ascolto della musica assoluta sia, tra l'altro, l'esperienza di uscire dal nostro mondo, con tutte le sue ambascie, tribolazioni e ambiguità, per entrare in un altro mondo, un mondo di pure strutture sonore che, poiché non ha bisogno di essere interpretato come una rappresentazione o una descrizione del nostro punto di vista, ci procura quel senso di liberazione, che ho trovato appropriato paragonare alla piacevole esperienza che viviamo nel processo tramite cui passiamo da uno stato di dolore intenso alla sua cessazione.²⁰⁵

Riepilogando, secondo Kivy, assorti nel dispiegarsi delle note, le mani rilassate sul velluto di una comoda seduta, nel buio screziato della sala da concerto, circondati dai respiri di esseri similmente trascinati dalla corrente del vivere, si vola verso un altro luogo dove non v'è l'affanno del comprendere, del setacciare segni alla ricerca di significato, bensì dove meravigliarsi di una passeggiata tra guglie, archi, mausolei di suono, affiancati dal solo piacere della forma.

²⁰² Composizione in un solo movimento (1930), composto da Maurice Ravel, dietro una commissione del pianista austriaco Paul Wittgenstein, fratello del filosofo Ludwig Wittgenstein, che perse il braccio destro prendendo parte diretta alla prima guerra mondiale. L'unione tra le suggestioni evocate dai lavori di Saint-Saëns e l'infatuazione per il Jazz, scoccata dopo il suo viaggio in America, fece di questo concerto un pezzo ostico seppur stimolante da studiare per il famelico pianista Wittgenstein.

²⁰³ Nella filosofia di Schopenhauer la *quadruplici radice del principio di ragion sufficiente* costituisce il fondamento causale che regge la realtà: le ragioni di ogni cosa e di ogni evento si articolano infatti in termini di causa effetto, premessa e conclusione, motivo e azione, spazio e tempo in una rete a maglie strette di necessità che imprigiona l'uomo privandolo della potenzialità di agire, sovvertendo o meramente deviando le catene causali. Cfr. A. Schopenhauer (2006), *Il mondo come Volontà e Rappresentazione*, trad. it di S. Giametta, Bompiani, Milano. Nel trattato di Kivy tale teoria viene abbreviata ne *Il Principio*, Cit. P. Kivy (2007), *Filosofia della musica, Un'introduzione*, p. 304.

²⁰⁴ Ivi, p. 305

²⁰⁵ Ivi, p. 313.

Capitolo III

“Affrontare una inondazione”

Le fallacie dei formalisti

3.1 Parole che parlano di suoni

Non si dovrebbe scrivere sulla musica, ma con la musica e musicalmente restare complici del suo mistero.²⁰⁶

Non c'è da meravigliarsi se l'autore di questa frase, che, lungi dall'essere una fatalista resa del pensiero filosofico, risuona anzi come un sereno abbandono all'incantamento dell'arte di Euterpe, sia colui che ha intitolato il proprio testo principale sull'argomento musicale *La musica e l'ineffabile: La musica e ciò che non si può dire*. E se mutassimo la congiunzione e in solido ed affermativo verbo essere? Ebbene, per Vladimir Jankélévitch, nonostante l'impegno profuso dal pensiero mai banale e sempre ispirato ed originale, resta un azzardo tentare di imbrigliare la musica tra le maglie delle parole, che esse siano parlate o scritte: la fascinazione che coglie durante l'ascolto non può essere estromessa nella trattazione di questa antichissima attività umana ed il filosofo è responsabile della protezione di questa meraviglia che lascia spesso orfani di frasi o teorie. D'altronde già Platone ed Aristotele, rispettivamente nel *Teeteto*²⁰⁷ e nella *Metafisica*²⁰⁸ teorizzavano quanto fosse imprescindibile θαυμάζειν, meravigliarsi, per poter anche solo desiderare di riflettere su quesiti nebulosi o più manifesti, banali od esistenzialmente complicati. Se il mistero derivato dai voli del pensiero, i quali vivono di parole organizzate in grammatica, sintassi, con riferimenti ad uno specifico lessico di una

²⁰⁶ V. Jankélévitch, B. Bérlowitz (1978), *Quelque part dans d'inachevé*, Gallimard, Paris, p. 248.

²⁰⁷ «È proprio del filosofo questo che tu provi, di esser pieno di meraviglia; né altro cominciamento ha il filosofare che questo». Cit. Platone (2006), *Teeteto*, a cura di M. Valgimigli, Laterza, Bari, 155 d.

²⁰⁸ «Infatti gli uomini hanno cominciato a filosofare, ora come in origine, a causa della meraviglia: mentre da principio restavano meravigliati di fronte alle difficoltà più semplici, in seguito, progredendo a poco a poco, giunsero a porsi problemi sempre maggiori». Cit. Aristotele (2000), *Metafisica*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano, I, 2, 982b.

data lingua, coinvolge, stravolge e spinge a cogitare, la fascinazione offerta dalla musica, che ci parla pur senza parlare, espone ad un balzubiente seppur genuino tentativo di speculazione, poiché si prova a descrivere il semplice suono con altri suoni linguisticamente strutturati in lemmi detti o fermati su carta. Sarebbe un po' come spiegare ad un bambino come ci si allacciano le scarpe scrivendo un trattato sull'argomento, quando è evidentemente palese che è la pragmatica in questo caso ad essere la più efficace via di analisi e di comunicazione, similmente all'esperimento filosofico di Frank Jackson *Mary's Room*, in cui è la sola esperienza a conferire all'essere umano uno sguardo sul reale e a donargli l'effettiva possibilità di indagarlo qualitativamente²⁰⁹. Traghettando tale argomentazione nella musica, si potrebbe comporre il più pedissequo, appassionato e coinvolgente saggio sul *Piano concerto N°2 in Fa Maggiore, Op.102 II*, ma nessun lettore avrebbe la più rarefatta idea di cosa possa aver generato non solo l'inchiostro su quelle pagine, ma l'intenzione stessa dell'autore di riempirle di parole: la delicatezza, l'abbandono dell'andante, il respiro arioso eppure quasi debole del tema apparterranno al lettore nel tempo in cui egli vivrà l'opera nel suo ascolto.

Lungi dal proporre una tesi disfattista sulla possibilità della filosofia di esprimersi sull'arte sonora, sono alcuni degli stessi musicisti ad evolvere elaborate ma ben radicate teorie per tollerare e giustificare la coesistenza dell'ineffabile e dell'esigenza filosofica: una fulgida ed egregia lezione sull'opportunità di una filosofia della musica è stata più volte enigmaticamente espressa dal direttore d'orchestra Sergiu Celibidache²¹⁰, il quale

²⁰⁹ Mary è una brillante scienziata che, per qualche ragione, è costretta a studiare il mondo da una stanza in bianco e nero tramite un monitor televisivo in bianco e nero. È specializzata in neurofisiologia della vista e acquisisce tutte le informazioni sulla fisica della visione del colore e sulla sua descrizione con la relativa terminologia. Cosa succede quando Mary viene liberata dalla sua stanza in bianco e nero o le viene dato un monitor televisivo a colori? Impara qualcosa di nuovo? Secondo Jackson l'esperienza del colore regala a Mary un'impagabile serie di informazioni qualitative, corporee, calate in un tempo che è durata e che non può essere il tempo dei libri. Cfr. F. Jackson (1982), *Epiphenomenal Qualia*, in *The Philosophical Quarterly* (1950-) Vol. 32, No. 127 (Apr., 1982), Oxford University Press, pp. 127-136. F. Jackson (1986), *What Mary didn't know*, in *The Journal of Philosophy*, Vol. 83, No. 5 (May, 1986), Columbia University, New York, pp. 291-295.

²¹⁰ Originario di Roman, in Romania (1912-1996), Sergiu Celibidache è stato un musicista, direttore d'orchestra, compositore e didatta dal carattere libero e cosmopolita: poliglotta, estremamente colto e dedito allo studio delle filosofie orientali, divenne col tempo un personaggio scomodo per l'impomatato mondo della musica classica, tanto che, dopo anni di lavoro e dedizione, fu estromesso dalla direzione dei Berliner Philharmoniker, sostituito da un nobile, solido, prevedibile Von Karajan. Residenziale per anni presso i Müncher Philharmoniker, fu direttore ospite presso innumerevoli teatri mondiali per la straordinarietà delle sue messe in scena, nonostante la sua intransigenza, severità ed irremovibilità. Le sue speculazioni filosofiche lo hanno reso differente e perciò ricercato dalle nuove generazioni di musicisti, che in occasione di molteplici masterclass hanno poi raccolto materiali ed impressioni sulle sue teorie radicali.

ha per necessità dovuto confrontarsi con interrogativi sull'arte musicale, al fine di spiegare le ragioni di una modalità di conduzione tutt'altro che canonica e spesso criticata dalla comunità accademica. Se ci si imbatte in una esecuzione orchestrale diretta da Celibidache, ci si accorge istantaneamente che è sua ferma convinzione la totale insensatezza del concetto di *type* e conseguentemente di *token*, questo poiché non solo la stessa opera viene messa in scena ad ogni spettacolo con pulsazioni, dinamiche, timbriche manifestamente differenti, ma sovente il legame dell'opera stessa con la partitura, così cardinale nella pura musica classica, non è affatto assicurato, generando non poche perplessità in un ascoltatore che non conosca il sistema filosofico di riferimento del direttore rumeno. Osservando gli scarsi documenti video di prove ed allestimenti, tenendo conto che Celibidache non ha mai voluto registrare alcuna delle opere che ha diretto, se non in forma di live, si nota come esiga da se stesso, dall'ambiente e dagli orchestrali, una completa aderenza al tempo presente ed alle esigenze dinamiche che tale tempo e tale spazio in cui prenderà vita il concerto richiedono. Mettersi in ascolto per successivamente far fluire la musica, ricercare il silenzio per liberare il suono. Ma da quali ribelli considerazioni muove i passi un cotale ribelle e geniale interprete e guida, per difendere strenuamente il suo musicare spartiti muti e cristallizzati come macchie su cellulosa? Ebbene, proprio nel momento in cui si trova a dover pensare e dire del fenomeno musicale che Celibidache si accorge e comprende la profonda inadeguatezza di tale approccio. La soluzione percorsa, la scienza che chiama 'fenomenologia' non fa della musica il suo oggetto, come ogni scienza che si rispetti, ma, al contrario, è completamente imperniata sull'esperienza della musica: tale orientamento filosofico non può spiegare cosa sia la musica, ma solo cosa essa non sia e non possa essere²¹¹, dato che laddove il pensiero opera, la dimensione del musicale viene estromessa. Il pensiero e la musica appartengono a mondi differenti ed esclusiva. Ciò significa, nella sua immediata conseguenza, che nel momento in cui la valutazione fenomenologica opera, il musicale ha già cessato di essere. In altre parole, la fenomenologia sarebbe il tentativo di dire ogni volta qualcosa che “non ha mai luogo finché pensate”, poiché è “fuori dal pensiero”.²¹²

²¹¹ S. Celibidache (2012), *Socrate au pupitre*, in *La musique n'est rien, Testi e interviste per una fenomenologia della musica*, a cura di H. France-Lanord & P. Lang, Aries, Actes sud, pp. 81-93: 86-87.

²¹² S. Celibidache (1992), *Die Wirklichkeit*, in *Man will nichts - Man läßt entstehen*, Hrsg. J. Schmidt-Carre, Munchen, Pars Media, München, pp. 11-28: 23.

Il pensiero occidentale, secondo Celibidache, tende a trasformare ogni evento difficilmente dicibile in una cosa²¹³, a reificarlo, ovvero a renderlo un oggetto che la coscienza possa concettualizzare²¹⁴; tuttavia, lo stato di coscienza orientato a cogliere qualcosa, secondo il musicista esclude quella predisposizione mentale, la quale consente di entrare nella dimensione musicale. Non è possibile entrare in contatto con la musica se la si considera, una cosa, un insieme di *type*, un oggetto stabile, definito ed immutabile come un’Idea platonica, tant’è che, in un impeto destruens, Celibidache afferma: “La musica non é niente!”, aforisma declinabile, con un gioco di parole, in un meno *tranchant* e più stimolante “la musica non è un ente”. Ed ecco che si affaccia alla mente del direttore una estremista ed assieme progressista forma di fenomenologia, come unica valida ed onesta lente di ricerca sulla musica, intendendo quella scienza che è quell’insieme dei giudizi di colui che ha un’esperienza del fatto musicale dall’interno e vorrebbe renderne disponibile all’esterno una verbalizzazione quanto più possibile aderente all’esperienza stessa, pur essendo completamente cosciente dell’irriducibilità del fenomeno sonoro musicale al racconto verbale. La fenomenologia di Celibidache, che studia la musica come insieme di relazioni squisitamente affettivo-temporali tra elementi sonori, soltanto nel loro manifestarsi e non nel futile tentativo di fissarle in partitura trascinato dall’illusione della ripetitività è imprescindibile in un momento storico culturale come l’oggi occidentale, un’epoca in cui “non sono più date all’uomo le condizioni necessarie per vivere la musica”²¹⁵. Quali sono tali condizioni? Tutte quelle che ostacolano ciò che Celibidache chiama lo “stato di libertà”²¹⁶, necessario per orientarsi verso quello stato mentale atto ad accedere al reame musicale. La fenomenologia è essenziale per ricalibrare il baricentro nell’esperienza della musica, abbandonando l’attitudine analitica, che isola gli elementi dal tutto e li estrapola, catalogandoli, categorizzandoli, ed accogliendo invece una forma di riduzione, di

²¹³ Per valutare un controcanto rispetto alla teoria della cosa di matrice positivista, ovvero la trasformazione in oggetto di indagine di ogni aspetto del reale, sottoponendolo alle rigide condizioni del sapere scientifico, si invita all’approfondimento del testo di M. Heidegger (2015), *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano, pp. 109-124.

²¹⁴ S. Celibidache (1992), *Ende im Anfang - Anfang in Ende*, in *Man will nichts – Man läßt es entstehen*, Hrsg. J. Schmidt-Carre, Munchen, Pars, München, pp. 43-68: 44. «Il nostro mondo occidentale - con questa tremenda filosofia - vuole, a partire da ogni evento indescrivibile, fare qualche cosa: farne un oggetto di pensiero, in modo che l’intelletto, la facoltà di pensare dell’essere umano, possa applicarsi a qualcosa.»

²¹⁵ S. Celibidache (1976), *Über Musik und Musikleben heute. Gespräch mit Heinz Ludwig*, in *Das Orchester*, vol. 24, Schott Music, Magonza, pp. 305-317: 312.

²¹⁶ S. Celibidache (2012), *Socrate au pupitre*, p. 87.

sussunzione dell'opera come intero, come durata sonora coinvolgente e completamente irripetibile. Un filosofo della musica, nell'opinione di Celibidache, deve affrontare la musica come divenire, come relazione tra mondo interiore e suono, come movimento del mondo affettivo innescato dallo stimolo musicale esteriore²¹⁷; riconoscere dunque nella musica un atto poetico nel suo più profondo significato etimologico, in quanto fare (ποιεῖν) creativo e tangibile operatore di modifica della realtà spaziale e mentale, è la missione del filosofo. Assistere a quel fare, percepirlo nella sua interezza, e tentare di tradurlo per coloro che non hanno avuto la possibilità di presenziare a questo dispiegarsi sonoro è il lavoro del filosofo della musica, perché, se la musica per essere indagata si affidasse alla meditazione dei dogmatici e tradisse il suo contatto con i pragmatici, tradirebbe la sua intrinseca natura: ed in questo Celibidache e Jankélévitch sono totalmente allineati. Secondo il pensatore naturalizzato francese, infatti, considerando che la musica è una sorta di rappresentazione teatrale, essa ha costitutivamente il carattere di evento, di atto, "La musica non esiste in se stessa, ma solo in quella pericolosa mezz'ora in cui, suonandola la facciamo essere."²¹⁸ Quindi il filosofo, prima di poter parlare di musica, deve affrontare quella pericolosa mezz'ora, con tutta la sua portata fenomenologica, lasciando agire i suoni psicosomaticamente:

Grazie ai *pragmata* musicali, il movimento sonoro attiva lo scambio, perché libera la coscienza dalle sue protezioni rappresentative e la rende ricettiva, disponibile ad uno svolgimento che è sempre retrospettivo, esclude qualsiasi possibilità di previsione. Agendo si abbandona la prospettiva di chi osserva, dell'anima contemplante, del testimone, la quale in fondo restituisce, come in uno specchio l'immagine della coscienza di sé; agendo ci si apre umilmente all'evenienza dell'inatteso.²¹⁹

Ecco il rischio, il tranello che si nasconde nell'esperienza del musicale: se il teoreta accetta di immergersi nel suono, aprendosi all'inatteso dello spettacolo del

²¹⁷ S. Celibidache, *Phénoménologie de la musique*, «La fin est dans le commencement», in *Constellations musicales*, «Prétontaine», par JEAN-MARIE BROHM, 22, octobre 2007, Université Paul Valéry Press, Montpellier, p. 99.

²¹⁸ Cit. S. Vizzardelli (2003), *Battere il tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch*, Quodlibet, Roma, p. 154.

²¹⁹ *Ibidem*.

mondo di Merleau-pontiana memoria, non ci saranno i comodi appigli stabili come il nutrito catalogo dell'agognato Iperurano, o le precise ed arzigogolate strutture dello strutturalismo linguistico a rincuorarlo nell'indagine, grazie alla promessa di un artificioso ed illusorio ordine epistemologico. Abbandonandosi alla musica, l'uomo si esporrà alle contraddizioni dell'espressività umana, alle conseguenze impreviste da percepire nel corpo e fra i ricordi, ed evenienza ancor peggiore per un filosofo, alla tremenda sensazione di non riuscire a dire di ciò di cui fa esperienza: ridotto al silenzio dal suono. Solo sopportando l'impotenza del *verbum*, potrà conquistare quella visione d'insieme imprescindibile per lasciar fiorire il fare filosofico che diviene misurata ed umile parola; solo lavorando alacremente con l'obiettivo di superare la solitudine muta della propria vivace soggettività, amplierà il pensiero verso lo spazio intersoggettivo in cui gli individui tentano con alterne vicende di comunicare tra rinunce e scoperte.

Date le suddette premesse ermeneutiche, diviene palese che la corrente formalista costruisca un'attitudine reificante ed oggettivante nell'approccio alla conoscenza della musica: l'opera è tale in quanto partitura, che vince sul tempo che passa e perciò non ha più alcun legame col tempo stesso; ogni sua esecuzione rispecchia un'originale che è Idea dotata di esistenza indipendente e dal suo compositore, e dagli interpreti, ed a fortiori dagli ascoltatori. Il filosofo formalista è seduto su una comoda sedia, dotato di lente di ingrandimento, pinzette e taglierino di precisione, fini strumenti del pensiero che dissezionano un brano in frasi, movimenti, accordi, linee melodiche, e ancora indicazioni metriche, manierismi, temi e variazioni, per riporre poi tutto in un composto e facilmente consultabile *musicario*²²⁰: in questo ritrovato dell'attività analitica ogni evento diviene cosa, segmentabile come accade per la materia in laboratorio, e dicibile con parola pronunciata o addirittura scritta. In un proferire inchiostro, che ha perso anche la prosodia, canto celato tra i vocaboli ed ultimo filo tra questi e la musica, il filosofo formalista guarda con tenera sufficienza il fenomenologo, mentre, sprofondato nel brulicare del tempo musicale, non si aggrappa al desiderio di cercare una verità

²²⁰ Neologismo dell'autrice, ispirato al più noto erbario, raccogliitore di una collezione di piante disseccate e classificate, fatta con metodi e scopi scientifici, soprattutto come indispensabile sussidio negli studi di sistematica e di floristica. Sembra che il metodo di ricerca formalista conduca infatti alla catalogazione delle forme musicali le cui implicazioni, relazioni, i cui accadimenti sono null'altro che effetti collaterali di natura piacevole, spiacevole o tutt'al più neutra. Esattamente nello stesso modo in cui i fiori e le foglie vengono rubate alla terra, sottraendoli ai loro propri cicli vitali e destinandoli ad una posticcia ed apparente longevità, tra i sottili e lievi fogli di un candido quaderno, i suoni vengono separati, trascritti e poi analizzati, descritti, sviscerati, utilizzando il linguaggio verbale, che poco ha in comune con quello musicale.

oggettiva, né si lascia trascinare dalla corrente nella resa del pensiero muto, proprio come il giunco del Samyutta Nikāya²²¹.

3.2 *Filosofia di una musica*

Nel suo testo *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Peter Kivy chiarisce il suo formalismo arricchito, grazie alla descrizione del rapporto tra le principali tipologie di accordi della musica pura tonale e le loro proprietà emotive: gli accordi maggiori hanno la proprietà della letizia, quelli minori della mestizia, quelli diminuiti dell'ansia e della sospensione. Orbene, se davvero l'ascolto musicale apre alla percezione di caratteri emotivi, successiva solo alla meraviglia del sublime, che si origina da una attenta analisi del materiale sonoro più nobile, è a tale semplice triade di triadi a cui Kivy invita a riferirsi, mentre qualunque ulteriore complemento emotivo, rappresentativo, evocativo è da ritenersi afferente ad una speculazione ingannevole del fruitore o del filosofo.

Una siffatta equazione, per sua stessa ammissione, è però applicabile ad un ben limitato ventaglio di opere che vengono descritte come pure: composizioni senza testo, espressamente non descrittive, con un buon livello di complessità sintattica ed armonica, create (o meglio dire scoperte?) nel periodo dopo la grande cesura, all'interno dell'alveo artistico occidentale ed integralmente indipendenti da ogni fattore extramusicale. Il preciso inquadramento dell'oggetto di ricerca, che esclude una riguardevole varietà di espressioni musicali non può essere che la filosofia di una musica e non della musica, similmente a quanto all'opposto indicato da Kivy persino nel titolo del suo scritto principale. Scomodando personalmente la figura di maggior ispirazione per il filosofo americano, ovvero l'asburgico Hanslick, si riporta che, "Se per conferire attendibilità a una teoria si devono ignorare i generi artistici che hanno solidi fondamenti storici ed estetici, allora significa che questa teoria è falsa. Una sola falla è sufficiente a far

²²¹ Nel *Oghatarana Sutta/Attraversando l'inondazione*, prima parte di *Un giunco*, primo paragrafo, del *Devatāsamyutta/ Discorsi connessi con i Devatā*, primo capitolo della prima parte *Sagāthāvagga/Libro con i versi*, della raccolta del *Samyutta Nikāya*, o *Discorsi Connessi del Buddha*, il Buddha storico, Siddhaāta Gautama, viene interrogato da un devatā su come abbia potuto attraversare la piena e così risponde: "Senza fermarmi, amico, e senza incedere ho attraversato la piena", similmente ad un giunco, che senza opporre resistenza all'acqua e tuttavia senza lasciarsi trasportare è capace di stare nel flusso del *Dharma*, inteso come realtà. Cit. Bhikkhu Bodhi (2000), *The Connected Discourses of the Buddha*, Wisdom, Somerville (MA), p. 89.

affondare una nave”²²². Sembrerebbe così che la disamina antitetica al formalismo musicale, che muove questa breve tesi, possa fermarsi qui: la corrente formalista, anche nella sua variante arricchita formulata da Peter Kivy, che tanto riscontro ha ottenuto e miete tuttora nel fervido panorama delle scienze filosofiche analitiche, non racconta cosa sia la musica, ma prova ad adattare l’oggetto alle proprie teorie, come se per indossare un maglione troppo stretto si decidesse di recidersi uno od entrambe le braccia, senza pensare di cambiare capo di vestiario. E tale cesello censurante ha operato sotto i più disparati aspetti e variabili del fatto musicale, quello temporale, quello spaziale, quello culturale, quello sociale, quello stilistico, lasciando la quasi totalità della produzione umana fuori dal novero del materiale degno di essere considerato. Di seguito si proverà brevemente ad analizzare tali estromissioni che conducono a reputare personalmente il formalismo musicale una teoria non solo parziale, ma limitata e limitante nelle sue premesse, che sembra esser stata messa sotto scacco proprio dal quell’assenza di controllo che si era convinta di scongiurare, da quei legacci che credeva di aver tagliato, da quei confini che si sono rivelate cornici liquide, inatte a contenere.

3.2.1 La grande cesura

Senza alcun dubbio il XVIII secolo ha assistito all’avvicinarsi di due attitudini culturali opposte: da un lato il consolidamento della cultura musicale Barocca nell’esperienza compositiva apparentemente contrastante di Johann Sebastian Bach, ancora ancorato all’eredità luterana, seppur strepitante nei tentativi di innovazione timbrica, improvvisativa e comunicativa, e di Georg Friedrich Händel, espressione del fermento viennese fatto di espansione economica e germogli di avanguardie. D’altro canto, lasciato impolverare il madrigale, la cantata non è ancora sbocciata in lirica, a Venezia il genio di Vivaldi e di Albinoni elargisce un’avveniristica anticipazione rispettivamente del poema sinfonico e del concerto romantico, mentre l’arte musicale inizia a riflettere su se stessa grazie alla produzione classicista, in cui si tenta di ricostruire le forme antiche del musicare, in perfetto allineamento con gli intenti illuministi, per

²²² E. Hanslick (2007), *Il Bello Musicale*, p. 51.

ripresentarle innovate²²³. In questo germinare di note, di cui ovviamente si ricorda in maggior misura la produzione classica, rispetto a quella prettamente popolare, per la quale abbiamo non solo esigui documenti direttamente tramandati (trascrizioni e partiture), ma anche scarsa saggistica di ricerca, accade qualcosa di sicuramente extramusicale, che secondo Kivy cambia le sorti della musica stessa, traghettandola verso un più puro stato di esistenza.

Nascono e si affermano i teatri e gli *auditorium* o sale da concerto, in cui le opere vengono messe in scena frontalmente rispetto ad un pubblico ordinatamente seduto e giunto in platea appositamente per ascoltare, elaborare e giudicare il prodotto musicale; anche solo il termine *auditorium*, mutuato dall'elemento semicircolare del modello architettonico del teatro greco, dovrebbe risultare piuttosto parlante circa l'atteggiamento del mondo culturale: progettare un posto atto ad ascoltare, costruito per far risaltare le caratteristiche acustiche delle rappresentazioni, a cui accedere tramite invito, biglietto, per vivere un'esperienza estranea alla vita quotidiana, in attento silenzio. La vera musica si suona e si sente nei luoghi adibiti allo scopo, mentre tutto ciò che si esegue altrove, per le strade, nelle case, nei *café*, persino nelle vecchie regge ed antichi castelli non è musica pura, bensì impura. Se anche conti, sovrani, ricchi possidenti si spostano dai loro salotti, dove fino a qualche decennio prima i musicisti portavano la loro arte per sparute, ma facoltose orecchie, per scendere dalle loro carrozze dinanzi alle porte del San Carlo di Napoli, della Royal Opera House, del Manoel Theatre di La Valletta o della Fenice di Venezia²²⁴, allora quella allestita nei teatri doveva essere la musica giusta, quella di cui si può parlare.

Eppure, in tal guisa non solo si congiungerebbe il valore di purezza a fattori extramusicali, come il luogo di esecuzione, l'attitudine dell'ascoltatore, le modalità di messa in scena, sacrificando così l'esigenza di una musica *assoluta*, ovvero sciolta da ciascun vincolo non musicale, in favore di una prerogativa collocazione spaziale, ma si appannerebbe l'ideale di *cosità*, di oggettività dell'opera musicale, tramutandola de facto in un evento, che si verifica in un determinato luogo e che pertanto si unisce a delle variabili qualitative e meramente fenomeniche. Se, facendo un esempio, considerassimo musica pura la *Quinta Sinfonia di Beethoven*, la quale ha debuttato al teatro An der Wien

²²³ Per arricchire le proprie conoscenze su tale periodo storico sotto l'aspetto musicale, si invita alla consultazione del testo di M. Baroni ed al (1999), *Storia della musica*, Einaudi, Torino, pp. 221-356.

²²⁴ Si tratta di alcuni dei più antichi teatri d'Europa, nati in pieno XVIII secolo ed ancora attivi.

nel 1808, mentre scartassimo come contaminata *Mille regretz* di Josquin Desprez²²⁵, mai eseguita in un auditorium, bensì alla corte degli Sforza, opereremmo una discriminazione imperniata non sulla forma musicale, cardine ed assieme baluardo del formalismo, ma su discriminanti temporali, sociali e spaziali. Dacché senza dubbio Despez ha composto ed eseguito il suo repertorio in un'epoca di committenze e mecenatismo, in cui la musica era divertissement delle casate e delle loro corti, in stretta compagnia ed al pari livello di buffoni, scienziati, pittori e bardi, incastonati in eventi piacevoli, ma nell'opinione di Kivy, ben poco colti ed intellettuali. Oltretutto infrequentemente le famiglie nobiliari avevano la lungimiranza di dedicare spazi idonei alla messa in scena di opere musicali, come ad esempio la Loggia ed Odeo Cornaro²²⁶, con la conseguente scarsa valorizzazione acustica delle rappresentazioni; senza ignorare l'evenienza che di sovente il pubblico di questi allestimenti era poco conscio e cognitivamente coinvolto dagli accadimenti artistici, molto più da quelli sociali contemporanei all'esecuzione.

Queste le ragioni che hanno condotto il filosofo Kivy a seccare la linea temporale della storia della musica classica occidentale, dividendola in un pre non considerabile ed un post degno di pensiero filosofico, in una impresa che, oltre a posarsi su fondamenta piuttosto instabili poiché pregiudiziali, lega quella musica che egli stesso predicava come assoluta, nel senso appunto di sciolta, ad aspetti per nulla musicali, bensì impregnati di vita, di storia e di tutte le sue variabili irregolari ed accidentali.

3.2.2 *Musica assoluta*

Se Wagner avesse immaginato che la sua iniziale intuizione sulla musica assoluta, in quanto “musica scritta indipendentemente da qualsiasi possibile fine ed impiego extra musicale, sia esso la messa in scena di un testo teatrale, l'elevazione religiosa dell'ascoltatore, una mozione di determinati affetti, l'illustrazione di situazioni sceniche,

²²⁵ Compositore franco-fiammingo (1450-1521) che prestò servizio presso gli Sforza a Milano, presso la cappella pontificia a Roma e presso gli Estensi a Ferrara. Celebri le sue messe scritte secondo differenti tecniche, ma fu prolifico anche sul versante profano dalle classiche tematiche popolari e delle frottole.

²²⁶ Progettato nel 1524 dall'architetto e pittore Giovanni Maria Falconetto, la Loggia e l'Odeo Cornaro furono fortemente desiderati da Alvise Cornaro, il quale, all'interno del vasto parco della sua residenza, volle far realizzare un luogo che fosse il più possibile adeguato sia dal punto di vista acustico, che scenografico, alla rappresentazione dei classici del teatro greco e romano, ma anche di nuove composizioni teatrali, come quelle del Ruzante o musicali.

teatrali o cinematografiche, o anche il semplice accompagnamento di attività quotidiane.”²²⁷, sarebbe stata in leggero contrasto con la concezione di musica elaborata nell’ultimo suo periodo creativo²²⁸, probabilmente si sarebbe chiesto se utilizzare un termine con una così ampia ricchezza semantica avrebbe potuto essere controproducente. In un’epoca creativa che marciava verso una fiera, energica e quasi guerresca rottura con il periodo Romantico, la teorizzazione della totale autonomia dell’arte sonora da ogni altra forma espressiva, ogni movente, ogni funzione, ogni contesto estraneo alla sua messa in scena, risultava quantomai seducente. Niente più *Sturm*²²⁹, solo sistematizzazione, controllo, legittimazione e nascita di quelle discipline, come la musicologia, che fino a qualche decennio prima avevano dell’impensabile: il simbolo si spoglia di significato e diventa simulacro di se stesso ed i metodi di indagine si lasciano contaminare dalla logica proposizionale, dalla matematica, dalla linguistica. La musica viene adagiata su un tavolo anatomico per dar luogo ad un’autopsia sui generis in cui dissezionare le opere in temi, frasi, tonalità, alla ricerca di costanti ed anomalie da misurare ed annotare: orbene è palese che un’autopsia venga effettuata su un corpo morto, di cui si ignorano i lineamenti, le qualità, la reale voce, esattamente come per l’arte sonora tra le mani guantate del formalismo, corrente che ne trascura l’afflato vitale, inquadrandolo, incasellandolo, imbrigliandolo tra lo spartito ed il concerto, massima manifestazione concessale.

Tale atteggiamento teoretico è tanto poco assoluto quanto per nulla assoluta è la musica, dacché intimamente legato ad un diffuso tentativo da parte dell’élite culturale di incentivare l’esclusività delle conoscenze musicali, artistiche e filosofiche, consegnandole ad un determinato gruppo di persone ritenute capaci di apprenderle ed

²²⁷ Cit. C. Dahlhaus (2016), *L’idea di musica assoluta*, a cura di L. Dallapiccola, Astrolabio, Roma, p. 35.

²²⁸ Nella lettera aperta *Übermensch Franz Liszts symphonische Dichtungen*, Wagner afferma infatti: “Nulla (per quel che riguarda la sua apparizione nella vita) è meno assoluto della musica, e i fautori di una musica assoluta non sanno evidentemente quel che dicono; per confonderli basterebbe invitarli a indicarci una musica al di fuori della forma che essa ha desunto [...] dal movimento corporeo o della lingua, dal verso.” Cit. C. Dahlhaus (2016), *L’idea di musica assoluta*, p. 39.

²²⁹ Tempesta, dal tedesco Sturm, è una parte del nome di uno dei più celebri movimenti culturali tedeschi, sviluppatosi tra il 1765 ed il 1785. Padre del romanticismo tedesco assieme allo spunto neoclassicista, lo Sturm und Drang disegnava una strenua tensione dell’uomo verso un superamento dei propri confini ed una evoluzione al genio creatore, il quale riesce, in perfetta armonia con la natura, a soddisfare l’intimo ed ardente desiderio di esprimere la propria interiorità nell’arte, un’arte sentimentale, titanica, faustiana, in netta contrapposizione con lo spirito illuminista ed il pedantismo dell’intelligenza. Cfr. H. A. Korff (2023), *Lo spirito dell’età di Goethe, I. Sturm und Drang*, a cura di G. Moretti, Marsilio, Venezia

ampliarle. A tal proposito Hanns Eisler, nel suo testo *Musica della rivoluzione*, raccolta di saggi illuminanti sull'influenza sociale e politica sull'arte musicale, scrive:

La musica da concerto o la sua forma sociale, il concerto, sono un'epoca storica dell'evoluzione musicale. Il loro sviluppo specifico è collegato con la nascita della moderna società borghese. Il predominio della musica senza parole, detta anche volgarmente 'musica assoluta', la divisione tra musica e lavoro, tra musica seria e musica leggera, tra professionisti e dilettanti, sono tipici della musica nel capitalismo.²³⁰

Ricapitolando, un movimento culturale post-romantico, provato dalla melassa sentimentale che voleva la musica come linguaggio del cuore²³¹, unica arte abile nel raccontare ciò che la parola non può riferire, è corso ai ripari cercando purezza dalle contaminazioni, leggibilità ed univocità epistemologica, eliminando due variabili specifiche dal fatto musicale, e trasformandolo di conseguenza in una Idea di musica. Dahlhaus, nel suo esaustivo ed illuminante scritto *L'idea di musica assoluta*, riflette largamente sul *una*²³² musica sciolta sia da un testo che espliciti un contenuto, che da uno scopo, una destinazione, una funzione: musica nel suo pensiero adeguatamente rappresentata dalla musica sinfonica ad esempio beethoveniana, contrappunto emancipato della musica operistica. Riflettendo sulla musica priva di testo, il filosofo tedesco cita E.T.A. Hoffmann, figura poliedrica e geniale, strenuo difensore dell'isolata vita delle arti nelle sue forme maggiormente nobili, che dichiara:

²³⁰ Editto in Italia da Feltrinelli nel 1978, con una introduzione di Diego Carpitella ed uno studio di Luca Lombardi, *Musica della rivoluzione* è un testo anch'esso figlio di un periodo storico in cui di ogni aspetto culturale della vita espressiva umana venivano analizzati gli aspetti ed i risvolti socio-politici. Se intellettualmente alla musica vede riconosciuta una portata rivoluzionaria, in quanto strumento di presa di coscienza di classe e contemporaneamente di motivazione all'azione, artisticamente si assiste alla riscoperta della musica folklorica che albeggia nel primo decennio del XX secolo con i viaggi di Bèla Bartok e divampa nel fenomeno del folk revival nel cantautorato anni '60 e '70, in tutto il mondo. Cit. H. Eisler (1978), *La musica della rivoluzione*, a cura di L. Lombardi, Feltrinelli, Milano, p. 222.

²³¹ Affermazione certamente precedente rispetto all'epoca romantica, ma ben rappresentativa dei suoi ideali, "La vraie Musique est le langage du coeur" è stata scritta da Jean-François Rameau nel suo *Trattato sull'armonia ridotta ai suoi principi naturali* (1722), racchiudendo due argomenti di dibattito frequentemente associati in epoca illuminista, come avviene anche nella Encyclopedie di Diderot e D'Alembert: il linguaggio verbale ed i suoi legami con quello musicale, e l'ermeneutica del sentimento. Cfr. C. Migliaccio (2009), *Introduzione alla filosofia della musica*, UTET, Torino.

²³² Corsivo dell'autore, ad indicare la parzialità dell'oggetto di indagine.

Quando si parla della musica come di un'arte autonoma, si dovrebbe sempre intendere solo la musica strumentale, la quale, disdegnando ogni aiuto, ogni aggiunta di un'altra arte, esprime con purezza l'essenza propria e particolare dell'arte, e sola la fa conoscere.²³³

Ora, sicuramente avvicinarsi ad un brano, subordinando la considerazione e la comprensione del testo alla percezione del suono, o evitarne addirittura l'ascolto, potrebbe configurarsi come una presa di posizione estetica e filosofica in favore di una concezione assoluta della musica; tuttavia, per ben cogliere le falle di una simile esclusione, è indispensabile portare l'attenzione su tre aspetti ignorati dal formalismo più o meno volutamente. Il primo individua delle relazioni che anche la musica strumentale intratterrebbe con le altre sfere dell'esistenza umana, il secondo, invero senza ragione scarsamente considerato, scardina la necessità del distacco di musica e testo con una argomentazione che prova a darla per assunta, il terzo, mediante un chiaro riferimento ad uno specifico genere musicale, sottrae al testo la prerogativa di significazione, donando alle parole una sfumatura decisamente musicale.

Innanzitutto, slacciare i fili che storicamente hanno connesso la musica al testo, in ogni sua declinazione possibile (canzone, inno, aria, oratorio, frottola, eccetera), non significa svincolare l'arte sonora da ogni possibile radice, che sia essa sociale, esistenziale, psicologica, trasformandola in un *Puro Assoluto* di plotiniana memoria, il quale dal suo necessario e continuo debordare, gemma istanze da cui è totalmente indipendente. Non è possibile cioè dichiarare che, per esempio, se Mikhail Glinka ha scelto di non inserire un testo in alcune delle sue composizioni, esse non siano pur sempre condizionate dal suo interesse per la musica folklorica, contaminata dalla corrente romantica, dalla sua infanzia trascorsa nella natura sterminata dell'Oblast', dall'influenza di un impero zarista al declino, dal suo incontro con Berlioz e dalle cene nelle trattorie dell'Aragona.

Nel caso in cui sposassimo una categorizzazione come quella soggiacente all'idea di musica assoluta, artisti come Glinka avrebbero pensato e musicato sia opere pure, che impure, sia assolute, che necessitate: nelle prime non avrebbero instillato nulla di sé, se non la forma dell'idea musicale, nelle seconde avrebbero convogliato in parole storie o

²³³ Cit. C. Dahlhaus (2016), *L'idea di musica assoluta*, p. 54.

concetti con un significato autonomo e staccato rispetto alle note. Una simile posizione fa sembrare l'autore di musica assoluta quasi un raddomante di temi ed armonie nascosti in un non ben precisato luogo di suoni solitari, come le pitagoriche sfere celesti²³⁴, che non debba assolutamente condizionare con elementi extramusicali le opere scovate dalla propria intuizione, mentre un musicista che associ un testo ad una musica realizzerebbe un basso tentativo di second'ordine di fare arte, generando una commistione tra più canoni espressivi, dal messaggio equivocabile e dalla destinazione banale.

Dando poi anche per assunto che l'accostamento di musica e testo originino un fraintendimento sulla possibilità della musica di significare altro da sé, come considerare i testi di madrelingua differente rispetto a quella dell'ascoltatore? Quante volte capita ai bambini, agli adolescenti, ma, senza troppi imbarazzi, anche agli adulti, di cantare brani in lingue sconosciute, senza averne mai esplorato lemmi, pronunce e tantomeno significati, producendo versioni ilari e certamente sgrammaticate di originali in francese, tedesco, gaelico o maori? La mancata comprensione del testo da parte del fruitore ne farebbe musica assoluta? Quindi la musica assoluta sarebbe tale anche con un testo, a patto che questo non sia comprensibile da chi lo ascolta, introducendo una perigliosa variabile insita nell'ultima tappa di un'opera, oppure si tratterebbe comunque di musica non assoluta? E se il contenuto risiedente nel testo non fosse decifrabile dall'ascoltatore, che non ne conoscesse la lingua, si può ancora parlare di contenuto, oppure questo sarebbe collegato solo alla fase creativa dell'opera, mentre scemerebbe nella ricezione della stessa? Infine, per quale motivo una donna od un uomo si avvicinerrebbero ad un'opera musicale con testo, presumendo che questa abbia un contenuto esplicito nelle parole utilizzate, ma pur sapendo che non riusciranno a coglierlo? Chi scrive è dell'avviso che per dare una risposta soddisfacente a questa serie di interrogativi è essenziale introdurre una componente cardinale della musica, che sfortunatamente non è stata destinataria della giusta considerazione filosofica: il timbro.

Il timbro è il qualia della musica, rappresenta le qualità acustico-percettive di un suono, che costruiscono inequivocabilmente l'identità del suono stesso nel suo darsi: la sua natura irripetibile, determinata ad ogni sua manifestazione da incalcolabili fattori, lo

²³⁴ Secondo Pitagora, la rotazione e la rivoluzione di Sole, Luna e pianeti produrrebbe un suono continuo ed impercettibile all'orecchio umano, ma avvertibile dai veggenti, definito *musica delle sfere*, corrispondente a formule armonico-matematiche. Cfr. C. Migliaccio (2009), *Introduzione alla filosofia della musica*, UTET.

ha reso pensiero spaventoso da descrivere, quand'anche da pensare. Durante il pomeriggio dell'undici novembre del 1968, lo straordinario timbro dello Stradivari Duport del 1711 non gemmò solo dal suo legno sapientemente lavorato e mirabilmente invecchiato, ma anche dal secco freddo dell'autunno moscovita, dalle dita forti ed assieme lievi di Mstislav Rostropovič²³⁵, dal suo rapporto con il pianista e compositore Benjamin Britten, dalle peculiarità dinamiche e melodiche della sua *Sonata in Do Maggiore per violoncello e piano Op.65*²³⁶, dal lavoro del tecnico del suono, dalle dimensioni della sala, dallo stato d'animo dei musicisti e così via, passando per i pensieri, le aspettative, il tipo di pranzo, il tono muscolare, ed una miriade di altre concause contemporanee e conseguenti più o meno facilmente individuabili.

Riassumendo, il timbro è la magica risultante di tutte le variabili fisiche, psicologiche, fisiologiche, esistenziali, in una parola vitali, che intervengono sull'emissione di un suono e la condizionano. Se l'esempio del violoncello appena utilizzato sembra sufficientemente chiaro, per figurarsi la moltitudine di implicazioni ermeneutiche a cui esporrebbe la valutazione del timbro nel panorama più vasto della riflessione sulla musica, si immagini quante crepe aprirebbe, in una epistemologia formalista dell'arte sonora, la qualità timbrica della voce cantante: un timbro fatto di carne, di aria, di muscoli, di sbalzi termici, di tensione ed entusiasmo, di incertezza e ricordi, della stessa sostanza dell'identità umana. In una voce che canta si cerca il fantasma delle figure di riferimento, di una madre, di un padre, di un amico perduto, di una compagna lontana o si trovano gli echi di creature immaginarie e titaniche, o ancora si attinge a sfaccettature di sé intime o scarsamente vissute: fiati narratori di storie che chi ascolta in qualche modo già conosce, ma che risultano sempre come nuove, grazie proprio

²³⁵ Nato a Baku, odierna capitale dell'Azerbaijan, nel 1927, Mstislav Rostropovič, detto Slava, è tuttora definito il miglior violoncellista della seconda metà del XX secolo. Grande didatta, direttore d'orchestra, dapprima costretto all'esilio dall'Unione Sovietica e poi riabilitato, è un interprete che ha donato la propria impronta lirica ed appassionata ad un vastissimo repertorio per cui è divenuto figura di ispirazione di ogni studente ed ogni ascoltatore. Direttore per quasi un trentennio della National Symphony Orchestra di Washington, è il protagonista di un recente libro di cui si invita la consultazione: E. Wilson (2021), *Mstislav Rostropovich. Cellist, Teacher, Legend*, Faber & Faber, Londra.

²³⁶ La storia dietro questa splendida sonata è davvero affascinante: Benjamin Britten conobbe per la prima volta Rostropovič nell'autunno del 1960, durante un concerto alla Royal Festival Hall di Londra, che prevedeva l'esecuzione del Concerto per violoncello n°1 di Dmitrij Šostakovič e di *The Young Person's Guide to the Orchestra* per l'appunto di Britten. Ebbene, a conclusione del recital Šostakovič confessò a Rostropovič quanto Britten durante tutta l'esecuzione manifestasse vivacemente approvazione ed entusiasmo per l'interpretazione del violoncellista: colto da grande euforia Rostropovič supplicò il compositore britannico di produrre nuovi lavori per violoncello offrendosi come committente. Da questo fulgido incontro nacquero negli anni '60 cinque magistrali opere, tra cui la più nota è la Sonata op.n°65.

alla prossimità del timbro umano ed al suo simultaneo rinnovarsi. Pertanto, il timbro della voce è la ragione per cui un ascoltatore decide di innamorarsi di un brano cantato in una lingua che non comprende, di cui non ha mai vissuto né lessico, né prosodia: il calore di un essere umano che canta parole sconosciute è il fattore scatenante per il quale da bambini si biascicava un inglese improbabile a squarciagola, appropriandosi di un testo che non è poesia, ma è canto, indispensabile affinché si possano imperlare di musica, avvertita come familiare, i contorni emotivi dei giorni, fondamento della propria individualità, come verrà approfondito nel prossimo capitolo..

Concludendo, la musica dotata di componente vocale, che per i formalisti si ricorda non potrebbe entrare nell'insieme della musica assoluta e quindi non potrebbe neppure essere considerata da una ricerca filosofica, non è in realtà necessariamente legata alla parola, si pensi anche alle idioglossie²³⁷ dei Cocteau Twins, dei Dead Can Dance o dei Sigur Ròs, bensì il testo diviene accessorio dei parametri musicali, al fine di arricchire l'esperienza di espressione ed ascolto con elementi agevolmente riconoscibili, poiché espressi tramite linguaggio convenzionale. Anzi, considerando tutta la storia della musica fin qui giunta, e si rammenta che si tratta di una frazione infinitesimale rispetto alle esperienze musicali messe in atto dagli esseri umani dalla loro comparsa, risulta evidente che la musica, proprio grazie al suo potere evocativo e all'enigmatico sopravanzo di senso di cui è intrinsecamente portatrice, è stata utilizzata giustappunto per impreziosire messaggi verbali, e per renderli più fruibili, più intelligibili, facilmente ricordabile. Si pensi per esempio alle ballate folk, come *The Wreck of the Old 97*, citata da Daniel Levitin nel suo *Il mondo in sei canzoni*:

Testo e musica”, scrivono (Wallace e Rubin), “sono avvinghiati l'un l'altro.

Le parole hanno una struttura metrica, che deve corrispondere alla struttura ritmica,

²³⁷ L'idioglossia, emissione di suoni inarticolati, privi di qualsiasi significato e non accostabili ad alcun idioma esistente, reale od inventato, è una modalità comunicativa canora utilizzata da incantevoli e mirifiche voci come quella di Elizabeth Fraser, di Jónsi o di Lisa Gerrard, divina gigantessa che sembra provenire da un'altra dimensione ed ha affermato: "I sing in the language of the Heart. [...] It's an invented language that I've had for a very long time. I believe I started singing in it when I was about 12. Roughly that time. And I believed that I was speaking to God when I sang in that language.". Chi scrive è persuasa che l'idioglossia non trasformi la musica vocale in musica strumentale, dacché, come già affermato in precedenza, il timbro della voce ha una portata suggestiva inequivocabilmente più prossima all'esperienza umana.

Cit. P. Simons, (1 Maggio 2013), *Interview with Lisa Gerrard*, Synchronotones. <https://synchronotones.com/2013/05/01/interview-with-lisa-gerrard/>

a quella dei battiti e all'indicazione del tempo musicale. [...] In questa ballata, il metro consiste in due sillabe non accentate seguite da una accentata. [...] Metro e ritmo sono strettamente legati in quanto il numero di sillabe accentate equivale al numero di battiti. [...] Quindi musica e parole si vincolano a vicenda.²³⁸

Si introduce qui il concetto di metrica, che dirotta l'attenzione sulle componenti musicali del linguaggio verbale, ugualmente trascurate dall'estetica formalista: la parola, per essere ricordata, specialmente in un contesto di trasmissione orale delle conoscenze, come era quello umano fino ad una settantina di anni fa, necessita di veder valorizzate le sue caratteristiche musicali. Nel brano menzionato poc'anzi, viene narrato un disastro ferroviario realmente accaduto nel 1903 negli Stati Uniti, un fatto di cronaca, dunque, che avrebbe dovuto passare di coscienza in coscienza, come monito sulla sicurezza dei trasporti, e sulla fugacità della vita. In un'epoca nella quale erano già presenti e largamente consultati i giornali, i libri erano di agevole reperimento, i viaggi di notizie e di individui erano più accessibili rispetto ai decenni precedenti, si scelse comunque di affidare ad una canzone, e quindi al suono musicato, la trasmissione di una storia, in cui il testo è ancella ben cesellata sulle esigenze ritmiche del brano e del suo classico andamento folk.

Ricapitolando, certamente la musica può essere utile, lo è stata e lo è tuttora, allo scopo di raccontare qualcosa con le parole, rendendole più efficaci, ma perché questa meraviglia abbia luogo è imprescindibile che la parola riscopra le sue qualità musicali ritmiche, melodiche e timbriche, in una parola la sua prosodia, trovandosi quindi a dover cercare una potenza segnica oltre la capacità referenziale rintracciabile tra le pagine di un vocabolario. Esiste nella musica una sovrabbondanza di qualità informativa, che manca al linguaggio verbale, ma è inseguita e spesso toccata dalla poesia, grazie alla quale viene eletta medium espressivo di concetti, vicende, preghiere, istanze politiche e sociali, dichiarazioni sentimentali, pur non riuscendo a significare null'altro se non la sua forma.

²³⁸ Il lavoro a cui Levitin si riferisce è il seguente: W. T. Wallace & D. C. Rubin (1988). *"The Wreck of the Old 97": A real event remembered in song*. In U. Neisser & E. Winograd (Eds.), *Remembering reconsidered: Ecological and traditional approaches to the study of memory*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 283–310.

Qualcosa sfugge dunque, nella ricerca della potenza della musica cantata, e l'atteggiamento post-romantico e formalista ha preferito aggirare questo terreno accidentato, per approdare lì dove la musica sembri non aver voce ed essere intonsa dalle umane prosaiche circostanze e per giunta, su quel prato di asfodeli, tra i quali il suono musicato non debba servire a nulla, se non a risuonare nella medietà serafica dei Campi Elisi.

Difatti, la seconda condizione, che rende una musica pura ed assoluta, è l'assenza di funzione, destinazione, fine ed il conseguente assenso al mandato culturale dell'*Art for Art's sake*, di cui si è già trattato nel capitolo precedente. Un quesito, tuttavia, sorge spontaneo: lo scopo di un'opera dipenderebbe dalla intenzionalità con cui è stata compiuta, o dalle effettive conseguenze funzionali che l'opera ha generato durante la sua diffusione? Si entri nel dettaglio con un'esemplificazione: l'utilità del *Trio in Mi bemolle maggiore Op.100* di Franz Schubert risiederebbe nel progetto espressivo dell'autore, o nel suo impiego iconico come colonna sonora del colossale, inesorabile, affascinante ed enigmatico *Barry Lyndon* di Stanley Kubrick²³⁹? Tale brano in questo caso è nato senza apparente dichiarata funzione, dato che Schubert non avrebbe mai potuto prendere accordi con Kubrick sul parallelismo tra girato e suono, e tuttavia in seguito, grazie alle sue caratteristiche melodiche, dinamiche e timbriche, è stato scelto per accompagnare le scene di un'opera cinematografica, col preciso scopo di vivificarle, sottolinearle, arricchirle.

Effettivamente, il medesimo termine impiegato per inquadrare l'accompagnamento sonoro di una pellicola racconta molto delle capacità della musica in relazione al racconto visivo di una faccenda: colonna è l'elemento architettonico che assieme sostiene ed abbellisce, e similmente la musica rafforza la regia nel conferire colore emotivo alle inquadrature, quasi a progettare degli occhiali speciali mediante i quali lo spettatore possa

²³⁹ Per le colonne sonore del suo *Barry Lyndon* (1975), il regista, sceneggiatore e produttore Stanley Kubrick prese una decisione peculiare ed abbastanza anacronistica per l'epoca e per un artista della sua fama: i brani utilizzati non sono originali ed appositamente scritti per il film, bensì brani appartenenti alla produzione europea classica, dacché "Per quanto i compositori di colonne sonore possano essere bravi, non saranno mai un Beethoven, un Mozart o un Brahms. Perché usare una colonna sonora discreta quando c'è dell'ottima musica disponibile dal nostro passato più recente?". Grazie agli arrangiamenti di Leonard Rosenman, Handel, Schubert e Paisiello hanno preso vita nella straordinaria storia di un giovane ambizioso e spericolato, *Barry Lyndon*, protagonista dell'omonimo romanzo di William Makepeace Thackeray, ambientato in un lontano XVIII secolo dalla Guerra dei Sette Anni in poi. Cit. S. Kubrick (1982) *Kubrick on "Barry Lyndon" - Interview with Michel Ciment*, reperibile al link <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.bl.html>, visual-memory.co.uk.

guardare immagini ed azioni, con l'occhio del regista. Avvicinare le visioni del mondo di due esseri umani che non si conoscono diviene più semplice grazie alla musica: con l'aiuto di Alexandre Desplat e delle sue composizioni sensuali e rarefatte, il pubblico ha potuto sfiorare come Terrence Malick percepisse il mistero naturale delle mani di un padre che custodiscono i piedi del proprio figlio neonato in *Tre Tree of Life*; tra le note di Zbigniew Preisner si è potuto scorgere quel blu che solo Kristov Kieslowsky poteva vedere riflesso nei lineamenti di Juliette Binoche ne *Il film Blu*; e negli acuti strazianti di Freddie Mercury, accompagnati dall'assolo di Brian May si è letta l'immortalità senza speranza dell'*Highlander* di Russell Mulcahy. Un trucco per creare uno spazio comune da cui osservare la realtà sintonizzandosi, un tempo virtuale intersoggettivo, durante il quale approfittare di strumenti condivisi per cogliere il senso diffuso ed inafferrabile di una storia, al di là dell'irriducibile solitudine della coscienza.

Nonostante sia immediata l'individuazione di una funzionalità per la produzione musicale appartenente al genere delle colonne sonore, si tratta pur sempre di un legame, quello tra musica e cinema, invero molto giovane, di poco superiore ai cent'anni: le funzioni ricoperte dalla musica nei millenni sono state tra le più svariate, e Daniel Levitin, nel già citato *Il mondo in sei canzoni*, testo dalla lettura scorrevole e stimolata da molteplici esemplificazioni, ne riporta alcune ben note, altre più nascoste, le quali saranno determinanti per la chiosa di questa argomentazione contro l'esistenza di un'arte sonora senza scopo.

O issa eh e isselo in alto, oh ma in alto bene, eh poichè conviene, eh per 'sto lavoro, oh	che noi l'abbiamo, oh ma incominciato, oh ma se Dio vuole, eh lo feniremo, oh col santo aiuto, oh
--	---

Nel caldo umido della prima estate, nella fitta nebbia del tardo autunno, i battipali di Venezia, nerboruti ma asciutti uomini bruciati dal sole, hanno sempre piantato i pali nell'accogliente fondale lagunare, per assicurare tutte le fondamenta su cui sono sorti i meravigliosi palazzi veneziani. In precario equilibrio sui barchini, tra le mani una grossa mazzetta ormai consunta, tutto il giorno battere pali, tra la fatica, la noia ed il dolore ormai

scontato dei contraccolpi; e batterli bene, sempre attenti all'alternarsi degli ampi movimenti delle braccia, ch  se non si   sincronizzati con i compagni di lavoro, si rischia grosso. La musica   la soluzione: cantare assieme allontana il tedio, allevia la fatica, solidifica il legame di gruppo e soprattutto detta il ritmo del lavoro, animando il corpo un po' come un burattinaio farebbe con i suoi pupazzi, caricando il colpo anche quando mancherebbe la forza, costruendo un'identit  che   assieme singola e condivisa, un riconoscimento reciproco corroborante e a volte galvanizzante. Quelle sillabe accentate alla fine di ogni frase, emesse seccamente con grande intensit , come lo schioccare del legno sotto il metallo sembrano rassicurare e rinvigorire, affermare e fissare un essere nel tempo, altrimenti sciolto nel cammino del sole che ruba i giorni e da cui non v'  scampo.

E similmente a quei battipali ormai lontani nelle memorie dei veneziani, le mondine con le povere gambe ammollo, i neri vessati tra bianchi sbuffi di cotone, i falciatori madidi durante la fienagione, le impiraresse²⁴⁰ occhi stanchi sedute per le calli, le filandaie dalle dita veloci nel rumore dei telai: cantare per sopravvivere, cantare per esistere, cantare per evadere, cantare per sentirsi uniti e quindi forti, che fosse contro la pena o contro i padroni.²⁴¹ Da musica di lavoro a musica di coscienza e protesta il passo   stato breve, cosicch  tutti i moti di rivolta, dalle grandi rivoluzioni alle piccole ribellioni, sono state fomentate, accompagnate e guidate da canti e musiche: rappresentano un naturale prolungamento del potere della musica, dal momento che definiscono un noi, descritto ed unito dal brano, ed un loro, che non partecipa n  alla creazione, n  tantomeno all'esecuzione del canto²⁴². Si pensi agli inni nazionali di stati assoggettati, ai brani dei

²⁴⁰ Professione intimamente collegata all'antica attivit  delle vetriere di Murano, che prevedeva la realizzazione di collane e bracciali pazientemente creati infilando perline di vetro su cordini, su sedute scomode, per tutta la giornata, con una retribuzione misera e rapporti di lavoro logoranti. Proprio per la difficolt  della situazione lavorativa e la marginalit  sociale delle donne lavoratrici, gi  nel 1872 fu indetto il primo sciopero delle impiraresse, che culmin  nel 1904 con la nascita della Lega delle Impiraresse, la quale diede filo da torcere alle aziende mandatarie con lunghe astensioni programmate dal lavoro e manifestazioni pubbliche tra le calli veneziane. In queste occasioni di protesta e costruzione dell'identit  di gruppo il canto ebbe un ruolo determinante e necessario ed ha prodotto brani indimenticabili dalla forza dilagante come *Semo tute impiraresse*: Se lavora tuto il giorno/come macchine viventi/ma par far astussie e stenti/tra le mille umiliasion./semo tose che consuma/vita i pi  bei ani/par un fi  de carantani/che ne basta par magnar. Per avere maggiori informazioni su questo spaccato di storia veneta, si invita alla lettura di A. Bellavitis, N. M. Filippini, M. T. Sega (1990) (a cura di), *Perle e impiraperle. Un lavoro di donne a Venezia tra '800 e '900*, Catalogo della mostra organizzata a Venezia nella Chiesa di San Bartolomeo, dal 3 marzo al 1 aprile 1990, Arsenale editrice, Venezia.

²⁴¹ Si consiglia a tal proposito la consultazione dei seguenti testi di natura etnomusicologica: V. Santoro (2019), *Memorie della terra. Racconti e canti di lavoro e di lotta del Salento*, Squilibri, Lecce. A. Lomax (1993), *The Land Where the Blues Began*, The New Press, New York. P. G. Arcangeli e P. Sassu (2001), *Sui canti di lavoro*, a cura di R. Leydi, LIM, Lucca.

²⁴² Cit. D. Levitin (2018), *Il mondo in sei canzoni*, trad. it di D. Sassio e S. Orrao, Codice, Milano, p. 57.

Plastic People of the Universe (PPU), gruppo cecoslovacco che suo malgrado è identificato come una delle maggiori micce della primavera di Praga, al punk di Syd Vicious: musica che afferma simultaneamente un'identità ed una diversità, che traghetta istanze sociali e politiche, anche senza che i testi siano esplicitamente riferiti a tali lotte.

E ancora come ignorare la lunga storia della musica da battaglia, dai peana spartani, passando per la Pavana La battaglia²⁴³, per finire alle marce della Guerra Civile americana, in cui i tambourine erano figure quasi più protette dei medici da campo, con i loro rullanti al collo e le bacchette instancabili²⁴⁴. O come non citare una di quelle notti in cui il canto fermò la guerra, il 24 dicembre del 1914, quando a Ypres prese vita una ufficiosa ma grandiosa tregua tra la guarnigione tedesca e quella inglese, grazie allo scambio provato e commosso dei più classici inni natalizi, che donò ai disperati soldati qualche momento di pace e ritorno all'umanità²⁴⁵. La musica si insinua in una pluralità di situazioni, innescando il cambiamento: la contingenza di produrre un effetto, che sia la galvanizzazione delle truppe, od il loro acquietamento, in sintesi la modulazione delle dinamiche d'azione di gruppi di persone, stimola la consapevolezza che alcune configurazioni sonore, dotate di specifici parametri, possano avere la funzione di avviare una cascata di eventi fisiologici e psicologici, i quali generano una risposta fattuale come da previsione e da richiesta. Serve motivazione e resistenza alla fatica? Si offre un'opera con un comparto percussivo costante e marciante, cori in sincrono con scarse armonizzazioni, intensità forte, timbri scuri e decisi, vocalizzazioni o frasi ripetute e perciò facilmente memorizzabili, come *Helvegen* dei Wardruna²⁴⁶. Occorre migliorare la concentrazione e tranquillizzare il pensiero per affinare la propria abilità in un compito da assolvere? Si propone un brano essenziale, solitamente elettronico, con un bordone grave e melodia scarna, suoni vaghi e riverberati, scarsa variazione dinamica, voci poco distinguibili, se presenti, fluttuazioni ritmiche assenti, nel solo caso in cui si possa

²⁴³ Atipica danza pavana composta da un anonimo nel XVI secolo, descrive con un'oculata scelta strumentale, melodica e ritmica, lo scenario guerresco in un contesto musicale tutt'altro che campale: metro binario, andamento moderato, destinazione cortigiana ed aristocratica straordinariamente a servizio della descrizione di un evento violento.

²⁴⁴ Un'attenta, curiosa ed inusuale disamina sulla musica di guerra è stata affrontata in C. Piccardi (2022), *Il suono della guerra. La rappresentazione musicale dei conflitti armati*, Il Saggiatore, Milano.

²⁴⁵ La vicenda è stata narrata in un recente testo dall'inestimabile valore: T. Siciliano e A. Del Bono (a cura di) (2019), *La tregua di Natale. Lettere dal fronte*, Lindau, Torino.

²⁴⁶ Progetto musicale folk norvegese, che prende ispirazione dalla spiritualità e dalla storia dei paesi nordici, componendo i propri album sulle orme della divinazione runica ed evocando un immaginario vivido di quei luoghi e quei tempi, chiaramente percepibile tra le note.

individuare un ritmo, come *Abiogenesis* dei Carbon Based Lifeforms, o *amb23 – 2* di Moby²⁴⁷.

Ci sono opere composte con una funzione genuinamente espressa e dichiarata, ed opere che assumono delle funzioni altrettanto autentiche, ma solo durante il loro ascolto, e ben lontanamente dalle intenzioni dell'autore. Ci sono gli *Joik*, che i Sami inventano espressamente come sonoro e canoro documento di riconoscimento di persone e luoghi, che accompagnano dalla nascita alla morte e restano nelle memorie di chi sopravvive, più vividamente di una foto²⁴⁸. Ci sono le mappe geografiche ed esperienziali degli aborigeni australiani, i quali dividono la loro terra non in regioni confinate, ma in tappe di un cammino contrassegnate dai canti degli antenati, che restano per sempre ad aleggiare in quel luogo, fantasmatiche presenze di suono²⁴⁹. E poi ci sono i Rolling Stones che denunciano Donald Trump per aver utilizzato in campagna elettorale il loro più famoso brano, *I can't get no satisfaction*, con lo scopo di conferire al pubblico un messaggio di divertito e scanzonato carisma; oppure ancora l'inserimento del *Lascia ch'io pianga*, splendida aria dal Rinaldo di Händel, nella scena dell'accidentale e fatale caduta del figlio della protagonista del film *The Anticrist* di Lars von Trier, in cui la madre osserva la tragedia verificarsi sotto il suo sguardo, senza scomporsi in alcun modo. Entrambi i compositori non avrebbero mai immaginato una siffatta funzione per le loro opere, eppure tali destinazioni inaspettate, a volte astruse, altre volte feconde, sono balzate alla mente di un ascoltatore e sono divenute realtà.

Si dovrebbe dunque schiettamente dichiarare che la musica in generale possessa una funzione strettamente dipendente dalla singola anatomia delle sue istanze, ma percorrendo per un ultimo tratto il sentiero della filosofia formalista, si assuma che siano da considerare in una indagine filosofica solo quelle opere per cui non sia stata esplicitata una funzione, uno scopo: ebbene anche in quest'ultimo caso non sarebbe prudente

²⁴⁷ La *drone music* è uno stile musicale derivato dall'*ambient*, di cui enfatizza la componente minimalista grazie a lunghi cluster sonori ripetuti, che stimolano una sensazione di stabilità e l'illusione di permanenza di tale sensazione, costruendo una timbrica molto spazializzata, la quale sembra condurre l'ascoltatore in un posto virtuale sicuro, lontano, rinfancante. Cfr. D. Toop (2023), *Oceano di suono. Musica Ambient e ascolto radicale nell'era della comunicazione*, a cura di M. Piumini, ADD, Torino.

²⁴⁸ Per un approfondimento completo e molto recente sulla cultura musicale Sami e sull'utilizzo, diffusione e riscoperta dello *Joik*, si invita alla consultazione di S. Aubinet (2023), *Why Sámi Sing. Knowing through Melodies in Northern Norway*, Routledge, London.

²⁴⁹ Le incredibili memorie delle cartine cantate dei nativi australiani, sono raccolte nel romanzo/documentario dell'eclettico e sempre entusiasta esploratore Bruce Chatwin, pubblicato solo due anni prima della sua morte come resoconto incredulo e fortunato di un vecchio viaggio. Cfr. B. Chatwin (1988), *Le vie dei canti*, a cura di S. Gariglio, Adelphi, Milano.

sottovalutare la natura intenzionale dell'atto artistico. La creatività, il dipanarsi del pensiero musicale in un brano che possa dirsi del compositore, fiorisce dall'intenzione ed il termine intenzione deriva dal verbo latino *intendĕre*, ovvero rivolgere verso qualcosa, mirare a qualcosa: è immediata la percezione della direzionalità, del movimento e quindi del movente:

Ciò che importa è infatti il momento di generalità implicato in questo inizio, un momento che richiama lo schema dell'intenzione vuota e del suo riempimento; di un'istanza che chiede di essere soddisfatta; oppure della domanda a cui segue una risposta, di uno slancio a cui subentra il riposo.²⁵⁰

Esiste dunque un momento, nella vita umana, ma anche di altri esseri senzienti, in cui l'esigenza di esprimere un'idea sonora, uno stato d'animo, una costruzione armonica, un semplice tema orecchiabile, viene alla luce: è la necessità di essere visti, di comunicare qualcosa di proprio, cullato da una singola luce cosciente, a coloro che altrimenti mai avrebbero potuto accedere a tale luminescenza musicale. “La mia mente suona così ora. Ascoltala, per favore, e magari riferiscimi come suona la tua ora, dopo aver sentito. Mi avverti?” E che sia una filastrocca inventata a tre anni in un pomeriggio di pioggia autunnale e declamata su una sedia per la nonna, la mamma ed il papà, oppure un poema sinfonico per grande orchestra da sottoporre alla giuria di un festival francese, o ancora una ballade strimpellata su una chitarra classica da due soldi per il proprio amore, o una sovrapposizione armonica su beat elettronico improvvisata dal vivo su una loop station, il pensiero originario è il medesimo: “Mi ascoltate? Ecco il fluire musicale della mia interiorità.” E quale funzione più richiesta di quella che conduce fuori dalla solitudine della soggettività, quale scopo più nobile di segnalare il peculiare passaggio nel mondo di un essere senziente, creando un contatto percettivo, non mediato dalla convenzione linguistica, che distacca dal piano dell'accadere?

Orbene è chiaro che anche l'opera strumentale più pura e lontana dalla contaminazione della finalità, nata senza parole e senza contesto, diretta solo all'analisi ed alla rappresentazione in un ambiente controllato, come una sala da concerto, è mossa dall'intenzione di comunicare, tende ad esprimere quell'intenzione dell'autore, che ha

²⁵⁰ Cit. G. Piana (2013), *Filosofia della musica*, p. 173.

l'obiettivo di essere colto, riconosciuto²⁵¹, e magari elogiato, ad ogni modo visto e preso in considerazione dai destinatari da lui selezionati direttamente od indirettamente. Chiosando, non esiste musica assoluta, sciolta da legami, perché seppure deessimo per assunte tutte le limitazioni elencate da cui prende forza il formalismo, il vincolo maggiore resterebbe ineliminabile: l'uomo, i suoi sensi, la sua posizione nella realtà che scorre brulicando, le sue origini, la sua psiche, ed ogni elettrone che danza follemente da un orbitale all'altro di tutti i suoi atomi.

Nel *Khandhasamyutta*, Libro degli aggregati del Samyutta Nikāya, esiste un sutta, il 59°, chiamato *Anattalakkhana Sutta*, il Sutta sul Non Sé: in un dialogo con cinque attenti monaci, nel parco del cervo ad Isipatana, Buddha illustra uno dei tre segni dell'esistenza o tre sigilli del Dharma, ovvero una delle caratteristiche condivise da tutti i fenomeni fisici e mentali, i dharma, l'*Anattā*. Con questo termine molto complesso, ma dalla portata intuitiva travolgente, si intende che nessun dharma possa essere di per sé e che sia quindi un non-sé: nessun fenomeno è sciolto, ab-soluto da tutti gli altri, in una rete fittissima causale che sfocia nel concetto di interdipendenza²⁵². Secondo la filosofia buddhista, come anche secondo la fisica contemporanea²⁵³, ogni esistente, che sia animato od inanimato, non può essere reputato indipendente rispetto a tutti gli altri, bensì assolutamente connesso ad ognuno di essi. Una istantanea riflessione sulla propria persona condurrebbe ad un immediato assenso con il sigillo dell'*anattā*: il nostro essere è necessariamente legato alla nostra famiglia, al cibo che ingeriamo, al sole che decide di negarsi per una stagione intera, al semaforo che non diventa mai verde, alla situazione politica ed umanitaria della striscia di Gaza. E se prima dell'avvento dei mass media a volte era se non arduo quantomeno impegnativo far balzare all'occhio la maglia della rete che tutto contiene e tutto unisce, oggi è impossibile lasciarsi sfuggire le infinite connessioni e le infinite ripercussioni del nostro vivere su ogni singolo nodo della rete del Dharma. Il motivo di questa piccola digressione, che può sembrare ardita, ma è dell'avviso di chi scrive possa essere imprescindibilmente chiarificante per chiudere il

²⁵¹ In un'intervista per la televisione francese, Sergiu Celibidache riferì che il più grande complimento mai ricevuto da un membro del pubblico che presenziava ai suoi concerti fu "È proprio così", indicando la reale direzione della musica, la comunicazione di quella che lui definisce verità, non la ricerca della bellezza, ma il riconoscimento di una voce comune che parla senza parole di umanità e vibrazione di tutte le cose. S. Celibidache et al. (2012), *La musique n'est rien: Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, p. 212.

²⁵² Bikkhu Bodhi (2000), *The Connected Discourses of the Buddha*, § 59, p. 901.

²⁵³ Cfr. F. Capra (1989), *Il Tao della Fisica*, trad. it di G. Salio, Adelphi, Milano.

dibattito sulla possibilità stessa non solo di una musica assoluta, ma anche di un'arte assoluta, di una vita assoluta, di concetti assoluti. L'evoluzione post positivista dello scientismo ha demonizzato i legami tra le discipline di indagine del reale di matrice scientifica ed umanistica, inseguendo un riduzionismo illusorio che ha reso lo sguardo sul reale miope e desideroso di un ritorno all'attitudine olistica²⁵⁴.

E se le scienze fisiche, mediche, psicologiche, biologiche, hanno riscoperto dalla metà del XX secolo la cardinalità dell'interdipendenza e dell'interdisciplinarietà per far fronte a diversi interrogativi teorici prima irrisolvibili, ebbene le scienze umane, e tra queste l'insospettabile filosofia nelle sue declinazioni analitiche e semiotiche, cercano di oggettivare, reificare, cristallizzare l'argomento di ricerca, adombrando tutte le ramificazioni che lo rendono un evento, non una cosa. Il formalismo, come anche una certa filosofia del linguaggio, isola un fatto che accade nell'ambito di una relazione, che sia diretta od indiretta, per allestire, cesellare, decorare un simulacro intoccabile, da inserire in una camera a vuoto in cui non possa degradarsi, corrompersi, esercitando un atto teoretico che odora di horror mortis. Si ricorda però, che neppure nella camera anecoica John Cage percepì quel silenzio che si era così ben figurato come puro concetto nella sua insaziabile mente: il suo cuore martellava come timpano altalenante tra il calmo ed il forsennato, la sua mente sibilava una acutissima melodia quasi a ricordare a lui come a tutti, che è sempre grazie alla mente Non-Sé, perché interdipendente, che si tenta senza successo di uscire dal Dharma per percepirsi effettivamente autodeterminanti, per sentire dentro sé un Sé che non esiste.

3.2.3 Etnocentrismo ed elitarismo

È stato precedentemente illustrato che tutta la filosofia formalista di Peter Kivy gravita attorno alla figura armonica dell'accordo, inteso, secondo la tradizione armonico-tonale occidentale, come combinazione di due o più intervalli (distanze standardizzate tra note eseguite simultaneamente), sovente definita di terza maggiore o minore (a seconda del numero di semitoni presenti nell'intervallo I-III), le cui note costituenti condividano

²⁵⁴ Cfr. F. Varela (2017), *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, a cura di E. Thompson ed E. Rosch, The MIT Press, Cambridge (MA).

la medesima fondamentale, e cioè la medesima nota di riferimento sulla scala scelta²⁵⁵. Anche se si dovesse reputare valida la teorizzazione di Kivy sull'esistenza di proprietà espressive in situ nelle triadi appena nominate, diverrebbe necessario spiegare l'esclusione di casi come quelli dei *power chord* (bicordi di quinta) o degli accordi sospesi (di seconda o di quarta), che non rispettano nessuno dei requisiti sopra citati e per i quali, di conseguenza, le corrispondenze tra tipologia e tonalità emotiva risulterebbero infondate sotto un profilo strettamente teorico-musicale. Questa ulteriore estromissione, dopo le tante già citate precedentemente, comporta un restringimento del campo di indagine che priverebbe il blues, il jazz, il rock, ed altri sottogeneri musicali, di valutazioni estetiche in chiave formalista: ciò vuol dire che perfino nell'alveo della musica strumentale, post grande cesura, eseguita in sale da concerto per un pubblico di intenditori, composta senza particolari finalità se non quelle puramente artistiche, esiste un vuoto teoretico riguardante le strutture armoniche costitutive di tali tipologie di espressione sonora. D'altronde lo stesso Kivy, dinanzi all'esigenza di spiegare le modalità di traduzione di una proprietà acustica in una proprietà emotiva, ha introdotto il concetto di *black box*, quasi a testimonianza di una resa, relativa pure al limitato oggetto di conoscenza così accuratamente cesellato.

Occorre inoltre considerare che la teoria formalista di Peter Kivy concerne dichiaratamente soltanto la produzione musicale occidentale colta, dove con questa specificazione si intendono le opere create in seno alla cultura classica primomondista, distante sia dalle espressioni artistiche appartenenti a sistemi compositivi alternativi a quello occidentale, che dalle declinazioni *popolari* dell'arte musicale²⁵⁶, sebbene nate in seno alla cultura europea o nordamericana. Questa posizione lega ancora una volta un argomento di ricerca che si presume sia *assoluto* ad una serie di elementi impregnati di condizioni extra musicali, le quali esprimono una legalità strutturale dell'organizzazione

²⁵⁵ Si consideri un semplice Do Maggiore, formato dalle note Do (I grado), Mi (III grado) e Sol (V grado), le prime due separate da 3 semitoni, generando una cosiddetta terza maggiore, che secondo Kivy detiene la proprietà espressiva dell'allegria, e le seconde due separate da 2 semitoni, generano una quinta giusta, che corrobora la sensazione di pienezza ed esaustività dell'accordo, e così dell'allegria stessa.

²⁵⁶ Il termine *popolare* ha conseguito in relazione alla musica, a causa della cultura elitarista tipica del settore accademico e conservatoriale, un'accezione neanche tanto velatamente negativa, in contrapposizione alla musica *colta*: non si riferirebbe infatti alla neutrale destinazione di un certo tipo di composizioni ad un target numeroso ed accomunato dall'appartenenza ad uno specifico gruppo etnico, sociale, culturale. Bensì denoterebbe intrinsecamente un mediocre livello qualitativo, sufficiente ad ammaliare, affascinare e soddisfare le masse e le loro povere aspettative. Per far luce sul dibattito *musica colta/musica popolare* si invita alla consultazione di C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht (1997), *Che cos'è la musica?*, a cura di A. Bozzo, Il mulino, Bologna.

sonora di natura puramente convenzionale: scendendo nel dettaglio, il formalismo edifica il suo impianto teorico su opere tonali, scritte secondo il temperamento equabile, prive di un programma o di allusioni descrittive, con una sintassi sufficientemente complessa, ma un profilo armonico sufficientemente semplice, ovvero temi elaborati e complessamente variati, ma accordi ben riconoscibili e riconducibili alle triadi di base.

Esistono però altre musiche, ascoltate, cantate, suonate, tramandate, da migliaia di anni e da milioni di persone, che non posseggono alcune o nessuna delle caratteristiche sopra elencate: lo *xöömej*, il canto difonico tuvano dalle armonie vocali intricate che riproducono il vento della steppa mongola e l'incessante galoppo dei cavalli; lo *shōmyō*, canto buddhista mahayana giapponese dal breve pattern sempre ripetuto, accompagnato dall'aritmico rintocco dei *gyoban*, gong in legno a forma di pesce; la *Tshikona*, brano tribale per flauti e tamburi dal sistema atonale e dall'andamento febbrile. Solo poche manifestazioni di una lunga lista di esperienze sonore appartenenti al passato ed al presente dell'umanità, giunte allo sguardo degli studiosi per merito della ricerca etnomusicologica, di cui la filosofia non può ignorare i materiali raccolti.

Tra le figure che più hanno contribuito alla elaborazione teorica degli esiti delle campagne esplorative, in chiara opposizione all'etnocentrismo dilagante nella musicologia occidentale e nell'estetica musicale, John Blacking²⁵⁷ si distingue sicuramente per l'accorata ed assieme limpida esposizione sugli universali non della musica, ma della musicalità umana. Approdato alle porte dei villaggi Venda, al confine tra il Sud Africa e lo Zimbabwe, vide sgretolarsi ogni sua convinzione sulla musica e sulle sue leggi, sui criteri estetici e sull'esistenza di universali formali, riconoscibili nella *musica colta* da lui studiata in quanto pianista classico e musicologo. Osservati con l'occhio scientifico tipico della cultura occidentale, difatti, i Venda sembravano essere il popolo più distante dalla buona attitudine all'arte sonora, così estranei alla tonalità, alle misure ritmiche familiari, così intangibili dai suggerimenti melodici, dinamici e ritmici sussurrati dall'etnomusicologo, sconvolto e meravigliato da cotanta dissomiglianza con le sue radici sonore. Non era probabile che i Venda fossero gente *amusica*, perché ogni

²⁵⁷ Musicista, musicologo, etnomusicologo e socio antropologo britannico. Dopo una formazione pianistica ed accademica classica, sotto la guida dell'illustre antropologo Meyer Fortes, si recò a stravolgere le sue certezze presso la comunità sudafricana dei Vemda, grazie alla quale scoprì le vere radici della musicalità, che si premurò di illustrare e difendere nella sua opera didattica ed autoriale, culminata nel testo *Com'è musicale l'uomo?*. Cfr. J. Blacking (2000), *Com'è musicale l'uomo?*, a cura di F. Giannattasio, trad. it di D. Cacciapaglia, LIM, Lucca.

passo della loro esistenza era accompagnato da *performance* musicali di gruppo, preparate da intense sessioni di studio a carico di ogni singolo membro della comunità: riti di passaggio, occasioni di festa, ritrovi solenni in occasione di deliberazioni sulla vita pubblica, celebrazioni di unioni, nascite, morti; in ognuna di queste circostanze ogni Venda aveva come guida la musica e nella musica affermava la propria identità solo in relazione a quelle altrui.

Dinanzi ad un flusso sonoro così compatto, strutturato, invidiabilmente sincronizzato, il quale coinvolgeva ogni membro del villaggio, senza alcuna discriminazione, né pregiudizio, Blacking dedusse che gli strumenti di indagine con cui era partito, col fine di inquadrare musicalmente una cultura talmente dissimile dalla propria, fossero viziati dalla stessa cultura che li aveva elaborati, rendendoli di fatto inadatti a fornire gli elementi sperimentali per un'analisi coerente ed intellettualmente onesta²⁵⁸. Se ad esempio infatti avesse distribuito alla gente del villaggio il test di Seashore²⁵⁹ sull'abilità musicale, i risultati avrebbero dichiaratamente affermato, senza margini di errore, che l'intera popolazione in questione fosse priva di qualsivoglia attitudine musicale; tuttavia la realtà quotidiana dei Venda prova l'esatto contrario, facendo sorgere nello spirito critico di Blacking il dubbio che la musicalità e l'abilità musicale²⁶⁰ fossero di importanza maggiore nella società Venda, piuttosto che in quella accademico/colta occidentale.

Egli, infatti, attesta che, mentre la "sua" società, antitetivamente a quella che lo ha ospitato in Sud Africa, dia per scontato sul fronte psicologico educativo che pochi siano dotati di talento musicale, coloro che collezionano alti punteggi nell'esecuzione del test sovra citato, essa agisca dal punto di vista economico e mediatico come se la maggior parte possedesse il requisito basilare per lo sviluppo di una qualsivoglia tradizione musicale: la capacità di ascoltare e discernere ciò che si ascolta.

²⁵⁸ Cit. J. Blacking (2000), *Com'è musicale l'uomo?*, a cura di D. Cacciapaglia, LIM, Lucca, p. 43.

²⁵⁹ Ivi, p. 28. Test cognitivo per misurare quantitativamente l'attitudine musicale umana, tramite il controllo delle capacità di discriminazione della tonalità, volume, timbro e ritmo. I risultati della validazione di questa prova sperimentale portarono lo psicologo a stabilire l'esistenza non di un talento unico, ma di diversi tipi di sensibilità e di competenza musicale, e differenti tipi di deficit di percezione dell'arte sonora. Chiaramente, la prova è stata elaborata seguendo gli standard formali e stilistici dell'occidente classico, e concentrandosi esclusivamente sulla componente cognitiva della ricezione dello stimolo musicale, evenienze che diminuiscono la sua efficacia su scala universale e su applicazione reale.

²⁶⁰ Cit. J. Blacking (2000), *Com'è musicale l'uomo?*, p. 52.

Quindi, secondo opinione comune, nel cosiddetto Primo Mondo tutti sanno ascoltare e comprare la musica, ma pochissimi hanno la predisposizione neurologico-cognitiva per suonarla e meno ancora per crearla: per dirla con le parole del nostro autore “Mentre il dogma capitalista gli dice che solo pochi eletti sono dotati di musicalità, l’esperienza capitalista gli ricorda che Tutti insieme appassionatamente è uno dei maggiori successi commerciali di tutti i tempi”.²⁶¹

Questa concezione elitista del cosiddetto talento musicale presuppone un orientamento sociale ben preciso, che divide la collettività in coloro che sono dotati di intelletto, definito dallo stesso gruppo dominante, superiore e coloro che invece appartengono alla massa mediocre munita di intelletto inferiore²⁶² e nonostante ciò a quanto pare ugualmente capace di riconoscere gli individui baciati da inclinazioni straordinarie e di comperare le loro opere o farsi da loro guidare nelle scelte in campo estetico, ma anche politico, sociale ed etico. E tale genialità ultramondana, in tal caso musicale, si radica sulla premessa errata di un’estetica oggettiva, stabilita aprioristicamente e somministrata alla comunità, in netta contraddizione con la realtà necessitata dei principi estetici, profondamente congiunti al luogo di provenienza, al periodo storico, al contesto socioculturale di cui sono espressione ed assieme che riescono a condizionare²⁶³.

Di conseguenza, da una parte un’elite decide ciò che è musicalmente bello, produce e diffonde ciò che è musicalmente bello, sovvenziona studi che provano quanto universalmente sia bello il suo musicalmente bello, delibera su chi possa creare il suo musicalmente bello, dall’altra parte la maggioranza fruisce di questa produzione persuadendosi di non poter appartenere a quell’elite e anzi di dover essere riconoscente a quella stessa minoranza, perdendo così l’occasione incredibile anche solo di desiderare di esprimersi musicalmente. E tutto questo mentre i Venda fanno crescere tutti i loro figli nel desiderio e nella pratica musicale. Probabilmente con i test sull’intelligenza musicale si conducono indagini che lasciano indietro elementi imprescindibili al sorgere stesso ed al sopravvivere della musica in una comunità, che essa sia o meno trasmessa oralmente: si trascurano le dinamiche del sistema educativo a cui sono sottesi meccanismi sociali, specchio a loro volta di una situazione economica e politica, e si tralascia l’importanza

²⁶¹ *Ivi*, p. 32.

²⁶² Cit. J. Shepherd (1988), *La musica come sapere sociale*, a cura di U. Fiori, LIM, Lucca, p. 82.

²⁶³ *Ivi*, p. 84.

dell'ascolto attivo nella strutturazione del senso musicale, fattori entrambi considerati invece da un criterio di tipo etnomusicologico. Ogni composizione musicale ha un referente capace di percepire il suo "ordine sonoro", e per quanto alcune correnti d'avanguardia si ostinino a negare la presenza di suono organizzato e la conseguente sua ricerca da parte dell'ascoltatore, esse si riferiranno ad un gruppo di orecchie umane istruite per accogliere tali opere, confermando l'esistenza di un messaggio sonoramente normato, scigno di una propensione alla relazione interindividuale tra colui che suona e colui o coloro che si trovano ad ascoltare all'interno di legami socialmente condizionati.

Ebbene, il contributo di Blacking, scelto in rappresentanza di quella vocazione disciplinare che avversa l'etnocentrismo e l'elitismo culturale, operando con scrupolosità una severa ἐποχή, affinché si possa scongiurare l'emersione di preconcetti di tipo estetico, teoretico, religioso, sociale, si dispone a guisa di chiave, tra le maglie delle obiezioni al formalismo, il quale, tra le peculiarità sia del soggetto che dell'oggetto musicale, inserisce delle specificazioni appartenenti all'atteggiamento opposto. Non solo per l'appunto la corrente formalista, e specificatamente il formalismo arricchito di Kivy, presume che possa dirsi filosofia *della* musica, una riflessione sistematica strutturata su parametri sonori dalle radici culturali, territoriali, storiche assolutamente particolari e per nulla generiche, tantomeno universali, escludendo una così vasta moltitudine di espressioni musicali anche solo leggermente divergenti dalle leggi selezionate. Ma è convincimento del filosofo americano che la creatività musicale, l'esecuzione come anche persino l'ascolto di un *certo livello*²⁶⁴, ovvero una fruizione consapevole, dotta, serena e posata, sia appannaggio di una sparuta cerchia di uomini e donne, difficilmente priva di connotazioni sociali, economiche, politiche. L'ascoltatore degno di presenziare nel sistema kiviano non è certo una massaia danzante alle prese con la preparazione della cena, né un giovane seduto su uno scoglio con le mani tra i capelli a lasciar confondere le lacrime con la spuma di mare, non è un bambino che accompagna il concerto rock schiantando un mestolo su un pentolino, né un anziano con la mente offuscata che si aggrappa ad una nota come fosse il suo ultimo ricordo. Le sue qualità sono già state enumerate in precedenza ed è semplice intendere da quale contesto formativo ed esistenziale possano essere gemmate, almeno nella maggior parte dei casi. Ma allora di chi è la musica? Per chi è la musica? Com'è musicale l'uomo? Se secondo Kivy la vera

²⁶⁴ Cit. Kivy (2007), *Filosofia della musica. Un'introduzione*, p. 45.

musica sembra manifestarsi solo alle orecchie *correttamente preparate*, da decine di migliaia di anni il permanere dell'uomo sulla terra pare dire diversamente: quel flauto in osso risalente a 40.000 anni fa, rinvenuto nello Svabian Jura²⁶⁵ avrà magari suonato per un gregge di pecore, per una ragazza addormentata, per una festa tribale o per il piccolo piacere solitario del flautista. Certamente non per eleganti, quieti dotti con la fronte corrugata e le mani posate sulla tappezzeria pulita di una comoda seduta, pronti a scomporre, dividere, riconoscere forme, cercare regolarità e strutture in un serio esercizio di algebra lievemente scompigliato dall'insorgere misterioso della meraviglia emotiva, ricacciata in fretta sotto i drappi dello studio analitico. Una musica di tutti, per tutti, senza che sia necessario neppure aver l'udito funzionante, come insegna Giulia Cremaschi Trovesi ed i suoi musicisti non udenti²⁶⁶.

In altri termini, se si assume l'argomento di Kivy ivi citato, riguardante opera e fruitore, ancor più alla luce di quanto sottolineato rispetto all'arbitrarietà della sua estensione dell'ontologia musicale a fenomeni culturali e comportamentali che musicali non si direbbero, si è costretti ad ammettere che non vi sia nulla di espressivo nel percolato musicale in quanto tale, se si abdica a quel sistema di regole compositive che presiede l'organizzazione degli intervalli e l'intonazione degli strumenti nella tradizione musicale occidentale. Ancora una volta, ciò conduce a dover rinunciare alla possibilità di concepire le proprietà espressive come correlati essenziali "in re" delle creazioni musicali, derubricandole piuttosto in questo caso a conseguenze più o meno controllabili di un dato modo, ogni volta culturalmente e convenzionalmente determinato, di riordinarne gli elementi costitutivi in maniera simile all'ordinamento temporale di strutture relazionali.

²⁶⁵ Grazie agli scavi archeologici incominciati già negli anni '60 del XX secolo, nella regione del Baden-Württemberg, in sei caverne appartenenti alla catena montuosa della Swabian Jura, sono stati rinvenuti inestimabili e rarissimi reperti risalenti al periodo tra l'ultima Era Glaciale ed il Paleolitico Superiore (43.000-33.000 anni fa). Tra la Venere di Hohle Fels e l'uomo leone di Hohlenstein Stadel, i più antichi manufatti artistici fin ora conosciuti, sono stati ritrovati alcuni piccoli cilindri di avorio di mammut, lavorati come veri e propri flauti.

²⁶⁶ Pioniera della musicoterapia in Italia, Giulia Cremaschi Trovesi, sviluppando una propria concezione di matrice umanistica del rapporto terapeutico mediato dalla musica, ha assistito ed accompagnato moltissimi bambini ed adolescenti nel loro sviluppo affettivo ed emotivo, aiutandoli a cooperare con le proprie fragilità fisiologiche, psicologiche o sociali. Certamente la parte più stupefacente del suo lavoro, raccolta nel testo *Il corpo vibrante*, è rappresentata dalla musicoterapia diretta ai non udenti, i quali, grazie alla relazione terapeutica con Trovesi, sono riusciti a sentire la musica con tutto il loro corpo, consentendone l'ingresso nelle loro vite altrimenti silenti e beneficiando di tutto quello che l'arte sonora può donare nella quotidianità. Cfr. G. Cremaschi Trovesi (2001), *Il corpo vibrante. Teoria, pratica ed esperienze di musicoterapia con i bambini sordi*, Magi Edizioni, Roma.

L'errore di fondo che spingerebbe la filosofia formalista a ricercare un oggetto di indagine *assoluto*, risiederebbe secondo il sociologo John Shepherd nel reputare la musica un linguaggio simbolico in cui il simbolo, la forma musicale, costituisca un sistema chiuso di informazioni, sebbene non si riferisca referenzialmente ed univocamente al mondo degli oggetti o delle idee. Al fine di fugare ogni riduzionismo estetologico e musicologico, che vuole la musica indipendente da qualsiasi fattore extramusicale, società compresa, occorre intraprendere la riflessione filosofica a partire da due assunti cardinali, che Shepherd presenta nel suo testo *La musica come sapere sociale* e si ritiene possano essere di preminenza teoretica nella costruzione di un sistema epistemologico di stampo fenomenologico efficace nello spiegare la presenza della musica nella vita umana e conseguentemente la sua funzione. Il primo è che “la realtà collettiva di qualsiasi società viene costruita da ogni membro per ogni altro, più che essere fornita dall'esterno”²⁶⁷, il secondo è che “la forma assunta da qualsiasi società specifica è influenzata dal mezzo di comunicazione che in quella società prevale”.

Queste due semplici affermazioni generano dei risvolti teoreticamente determinanti per replicare alla filosofia formalista, dacché una società, ovvero la risultante del darsi di relazioni reciproche e delle loro modalità, che elegga a proprio *medium* l'arte sonora, presenta una tendenza alla comunicazione orale/aurale, tipica addirittura di un'epoca prelinguistica, in cui le componenti relazionali e dinamiche delle comunità vengono raccontate tramite il suono e la vocalizzazione, facendo delle strutture sonoro-musicali dei veri e propri simboli di rappresentazione della società. La musica è invero innanzitutto un evento irripetibile che nasce dalle trame dei rapporti umani e della loro interiorizzazione e si dà nell'accadere di altri sodalizi nati durante l'esecuzione: è un *medium* essenzialmente sociale, la cui intelaiatura ritmica, melodica ed armonica mima l'andamento degli incontri dell'uomo col suo ambiente e lo trasmette consentendo all'ascoltatore una finestra che è anche specchio.

Il desiderio di costruire una filosofia *della* musica ha l'obbligo di considerare la pluralità del suo sopravvenire, le sue molteplici sfaccettature, evitando di estrarre un'opera dal suo contesto e plasmando il pensiero cosicché possa cogliere i fondamenti universali dell'esigenza musicale, ben al di là delle sue forme e sempre legati ad una specifica funzione sociale, la quale può mutare o perdersi in un secondo momento, mantenendo

²⁶⁷ J. Shepherd (1988), *La musica come sapere sociale*, p. 26.

però le risultanti emotive che tale scelta sonoro-musicale abbia prodotto. Che Schönberg²⁶⁸ lo volesse o meno, il suo comporre, sovente ostico e spigoloso per l'udito musicale della maggioranza, è stato a suo modo un comporre popolare, creare per un gruppo di esseri umani colti dall'afflato intellettuale, che ha stimolato e stimola tuttora l'interesse all'ascolto di quella stessa musica: persone che si recano nei medesimi luoghi, che hanno interessi simili, un paragonabile livello di istruzione. Allo stesso modo, quel contadino della Moldavia rumena, violinista per diletto, a cui in una sera fresca di maggio era balzato sotto le dita un nuovo tema da suonare per i piedi mai paghi dei suoi compaesani in amore, mai avrebbe pensato di vedere quelle note, così naturalmente fluite dal suo estro creativo, suonate in un raffinato teatro, grazie alla lettura di Bèla Bartok²⁶⁹, dinanzi ad abbienti ed impomatati ascoltatori in abiti eleganti.

Nata in un ambiente, un'opera può lambire lidi molto difforni tra loro, similmente ad un fiume, il quale dalla sua fonte scorre nel paesaggio sempre mutevole, alternandolo e venendone alterata. Perché? Per il solo movente di esprimere, nel proprio irripetibile codice sonoro, le intenzioni inventive, emotive, affettive, estetiche del compositore per sottoporle ai sensi dell'ascoltatore ed alle sue interpretazioni, riuscendo a guidare le dinamiche del suo sentire, del suo pensare, del suo agire. Calarsi nell'accadere della musica passa per l'accoglimento dell'irriducibilità del soggettivo e per la scelta della via di conoscenza fenomenologica: produrre od ascoltare un tempo sonoro, equivale a fare esperienza di un tempo emotivo-affettivo nel proprio tempo vitale, in maniera quasi simile a versare un bicchiere d'acqua proveniente da una fonte nel flusso d'acqua di un'altra fonte, uno scorrere che sembra identico a prima, ma in realtà è innegabilmente mutato.

²⁶⁸ Padre della musica dodecafonica ed atonale, Arnold Schönberg fu uno strenuo sostenitore dell'autonomia della musica dall'extramusicale: musica per il compositore è ricerca, esercizio stilistico, combinazione matematica di suoni che nulla hanno a che vedere con lo stato psicologico dell'ideatore, con la situazione sociale, con la destinazione dell'opera. Il suo lavoro febbrile era destinato a distruggere tutte le forme, tutti i simboli, i contesti, dilaniare l'armonia, estinguere il pathos, inseguendo un atto libero, quasi super umano. Cfr. A. Schönberg (2011), *Il pensiero musicale*, a cura di F. Finocchiaro, Astrolabio, Milano.

²⁶⁹ Defilato ed instancabile indagatore della musica, Bèla Bartok, oltre alla fiorente attività compositiva, lirica ed espressiva, condusse una lunga e proficua ricerca etnomusicologica nei primi due decenni del '900, con l'aiuto del giovane collega Kodály, tra le pianure della sua terra, quella che allora era Ungheria, e delle regioni confinanti, per poi spingersi anche in Turchia ed in Grecia. La precisa catalogazione, pur con limitati strumenti (non avevano né macchina fotografica, né registratore), ha consentito la raccolta e la trasmissione di un patrimonio folklorico inestimabile, che ha notevolmente influenzato il suo stile compositivo ed ha fondato la sua idea di musica e della sua funzione sociale e politica. Cfr. B. Bartok (1997), *Scritti sulla musica popolare*, a cura di D. Carpitella, Bollati Boringhieri, Milano.

Maini Clarke, la più giovane parlamentare della Nuova Zelanda degli ultimi 170 anni, in occasione del suo insediamento, il 5 gennaio 2024, ha cantato e ballato la *haka*, forma di espressione tipica della cultura maori, davanti all'intero parlamento. Ora, posto che sicuramente per un formalista come Kivy l'*haka* non sarebbe affatto definibile musica pura ed assoluta, ragion per cui non potrebbe essere neppure oggetto di indagine filosofica, ci si chiede con quale movente, in un contesto così formale ed abitualmente verbale, eleggere come strumento espressivo politico una danza cantata: una ragazza di poco più di vent'anni, cresciuta nella consapevolezza della necessità della lotta per i diritti del popolo aborigeno, decide di battersi i palmi sugli avambracci, pestare i piedi per terra, al suono di una voce piena, forte e quasi urlata, che fa gonfiare il collo ed uscire gli occhi dalle orbite. Perché non costruirsi un fine ed elaborato discorso sulla storia maori, su quanto sia imprescindibile tutelare la comunità e le sue tradizioni e sul suo strenuo impegno in tale mandato? Perché, se la musica e la danza non hanno alcun significato se non le note ed i movimenti? Chi scrive è invece persuasa che la portata comunicativa dell'*haka* si rapporta a quella di un consueto discorso tra gli scranni governativi, come farebbe una piena torrentizia con un rubinetto.

L'evocazione di un mondo in cui è il corpo a parlare, nella sua pulsante vitalità, estrinseca un messaggio lampante, intuitivamente inteso da esseri appartenenti alla stessa specie: l'attenzione viene catturata, i muscoli si attivano, le pulsazioni salgono ed i feedback di conduttanza cutanea²⁷⁰ restituiscono una comprensione che va al di là di un riordino cognitivo di informazioni grammaticalmente e sintatticamente ben espresse. E soprattutto si viene investiti sì dall'identità individuale dell'esecutore, ma ancor più dalla sua appartenenza etnica, sociale e politica, come se avesse alle spalle un invisibile esercito ad esternare le proprie affermazioni assieme a lei; e si può senza indugi immaginare quanto sia fruttuoso, per la trasmissione di un contenuto, avere più voci che lo hanno intonato nei secoli ed è quindi come se lo intonassero ancora, in un'eco tutt'altro che debole.

²⁷⁰ I biofeedback della conduttanza cutanea, indicata spesso con la sigla GSR (Galvanic Skin Resistance), si basa sulla variazione della resistenza elettrica della pelle provocata dai diversi stimoli emozionali. Tale variazione deriva sostanzialmente dallo stato di umidità della pelle stessa dovuto all'azione delle ghiandole sudoripare sottostanti.

3.3 Il contenuto del contenitore

Fino a questo punto della trattazione, si è provveduto a ridefinire i confini, abbattendoli invero, dell'oggetto della filosofia *della* musica: musica è *suono umanamente organizzato*, come afferma John Blacking, affinché sia allontanato ogni sorta di pregiudizio e non venga stilata una norma da rispettare per appartenere all'*ensemble* delle opere musicali. L'atto intenzionale di coordinare tra di loro elementi melodici, armonici e ritmici, in base alle proprie preferenze riguardo i parametri musicali, fa del suono una musica: non la sua appartenenza al sistema tonale occidentale, né la sua strutturazione in movimenti, strofe o ritornelli, né l'assenza o presenza di testo, il suo livello di complessità e neppure il contesto esecutivo, bensì la sola volontà di immaginare il suono in musica. Tendere all'esternazione ed alla comunicazione di un'idea musicale conduce al pensiero che esista qualcosa da confidare, diffondere mediante le note, od una volontà di contagiare coloro che percorrono il proprio stesso piano di esistenza, con quella serie di sensazioni che possono aver prodotto l'esigenza compositiva, o che possono ingenerarsi dalla fruizione della composizione medesima.

Nella nota al suo disco *Tabula Rasa*²⁷¹, il compositore minimalista Arvo Pärt replica alle furenti critiche esternate dalla comunità accademica musicologica e dirette alla disarmante essenzialità delle strutture melodiche ed armoniche delle sue composizioni, con la altrettanto disarmante ammissione di un legame tra l'utilizzo della sonorità elementare e ripetuta dei *tintinnabuli* ed il suo stato d'animo. L'intenzione dietro l'atto creativo di Pärt era quella di condividere l'incanto dell'azione del suono in tal modo organizzato sulle proprie angosce risvegliate dal silenzio del baratro esistenziale

Il *Tintinnabulo* è un mondo sonoro in cui a volte mi avventuro quando sono in cerca di risposte: nella mia esistenza, nella mia musica, nel mio lavoro. Nelle mie ore oscure, ho la netta sensazione che tutto al di fuori di questo suono non abbia significato. La complessità e la molteplicità delle cose che mi popolano la mente non fanno altro che confondermi e devo cercare l'unità. Cos'è, questo senso di unità, e come posso trovarlo? Le

²⁷¹ Uno dei primi brani nello stile *tintinnabuli*, elaborato dal compositore minimalista Arvo Pärt, dopo un periodo di silenzio dalle scene e di riflessione sulla natura della musica e sul suo ruolo nella vita umana. Composta nel 1977 su commissione di Eri Klas, un direttore amico di Pärt è scritta per l'esecuzione da parte di due violini solisti accompagnati da un'orchestra d'archi da camera ed è uno dei più fulgidi esempi di come per la costruzione di un messaggio affettivo massivamente comprensibile è sufficiente combinare sapientemente suoni elementari in strutturazioni e sovrapposizioni semplici.

tracce di questo stato perfetto appaiono in molte forme – e tutto ciò che non è importante svanisce – ed il *tintinnabulum* è una di queste. Eccomi solo nel silenzio. Ho scoperto che mi basta quando anche una sola nota viene suonata magnificamente. Questa nota, o un battito silenzioso, o un momento di silenzio, mi conforta. Lavoro con pochissimi elementi: con una voce, con due voci. Costruisco con i materiali più primitivi – con la triade, con una tonalità specifica. Le tre note della triade sono come le campane. ed è per questo che l'ho chiamata *tintinnabulum*.²⁷²

Arvo Pärt, dunque, nelle dichiarazioni che accompagnano questo celebre quanto intenso e discusso album, espone le sue intenzioni di trasmettere quel senso di conforto, cagionato dalla semplice ripetizione di elementi armonici e melodici, senza grandi variazioni dinamiche, con una pulsazione lenta ed un tempo largo. L'essenziale, il minimale, per usare il termine che ha dato poi nome alla corrente musicale, scelto e curato in un momento storico nel quale la musica colta preferiva la sperimentazione della dodecafonia, dell'atonalità, dell'aritmicità, costruendo un gioco sonoro privo di riferimenti extra musicali.

Sembra quindi che esista un contenuto per il contenitore musicale creato dal compositore norvegese: la consolazione, il sollievo, l'accoglimento emergono dalla forma sonora elaborata e vengono intuite dall'ascoltatore, il quale, in un modo totalmente personale, avverte qualcosa di simile a tali sensazioni²⁷³. In opposizione al formalismo, è compito della filosofia *della* musica indagare sui possibili contenuti emergenti, ma, afferma Lawrence Kramer, laddove la precedente musicologia critica cercava di comprendere i significati discorsivi, che la musica in quanto prodotto culturale acquisisce – significati incorporati o riflessi nelle forme e nelle procedure musicali – le sue forme più recenti, e si direbbe auspicabili, cercano di mostrare che la musica non è solo un prodotto di tipo referenziale, ma anche una forza che modella il mondo²⁷⁴, frutto ed assieme fattore di cambiamento della cultura a cui appartiene. Secondo un “principio di reciprocità”, la musica non è in una relazione passiva o dipendente con i concetti che la circondano. La musica “può e deve diventare un mezzo per approfondire questioni

²⁷² Cit. A. Pärt (1984), *Note all'album Tabula Rasa*, ECM, München.

²⁷³ Secondo uno studio riportato dal testo *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, la produzione minimalista del musicista viene fatta ascoltare in alcuni reparti di cure palliative sia in Regno Unito, che in America, ottenendo dei feedback molto positivi sulla gestione di stati d'ansia, angoscia e di manifestazioni depressive. Cit. AA.VV.(2012), *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, a cura di A. Shenton, Cambridge University Press, Cambridge (MA).

²⁷⁴ Cit. L. Kramer (2016), *The Thought of Music*, University of California Press, Berkeley (CA), p. 270.

generali di significato, soggettività, identità, società, cultura e storia”²⁷⁵; “La musica, cioè, diventa il mezzo in cui la forza performativa di ogni significato, il potere di qualsiasi messaggio, enunciato, testo o espressione di fare qualcosa nell'essere trasmesso, diventa più pienamente evidente”²⁷⁶. Appare dunque come un amplificatore di energia comunicativa, e questa sua peculiarità si evidenzia sia nell'intima trasmissione degli svolgimenti di affetti vitali, di cui si parlerà nel capitolo seguente, ma ancor più nell'associazione dell'arte sonora con altre discipline, come la poesia, il teatro, il cinema, la pittura, la pedagogia, la medicina, la psicologia, o nel suo impiego finalizzato, che sia per aumentare il benessere dell'ascoltatore, stimolare una folla all'interazione, fomentare lo spirito patriottico e perseguire altri umani scopi.

Tuttavia, Kramer muove un ulteriore passo teorico, arricchendo l'annoso dibattito sul presunto contenuto della musica di una sfumatura qualitativa, modale, risultato di una cosciente e decisa variazione ermeneutica: la musica attira la nostra attenzione non per ciò che offre come contenuto, ma perché promette di trasmetterlo, perché l'espressività stessa è un dono; come la nostalgia espressa in *Wie aus der Ferne* di Schumann, l'espressività musicale ci dà la forma della nostalgia, ma non il contenuto, poiché il volto della nostalgia, il suo sfondo e le sue lacrime gemmano nell'ascoltatore.²⁷⁷ Riassumendo, si torna a nominare un significato non denotativo, eppure non per questo assente: un *qualia*²⁷⁸ della vita interiore umana, che scorre musicalmente e non può essere descritto verbalmente in maniera esaustiva; il fruitore arricchisce l'intuizione di questi *qualia* dinamici percepiti nell'ascolto, con elementi afferenti alla propria storia, ai propri ricordi, alle proprie aspirazioni ed al proprio stato d'animo del momento, costruendo un'esperienza complessa, nella quale i confini tra l'apporto esterno dato dall'opera musicale ed il contributo emergente dal mondo rappresentativo individuale è rarefatto, similmente al terreno intersoggettivo delle relazioni tra senzienti. Nell'incontro con la musica l'ascoltatore diventa strumento del brano e di se stesso, eseguendo mentalmente, e spesso anche utilizzando il corpo e la voce, una singolare versione del medesimo brano:

²⁷⁵ *Ibidem*

²⁷⁶ Ivi, p. 29.

²⁷⁷ L. Kramer (2012), *Expression and Truth: On the Music of Knowledge*, University of California Press, Berkeley (CA), p. 125.

²⁷⁸ Per approfondire il concetto di qualia ed il suo collegamento con il più ampio dibattito sulla coscienza, si invita alla consultazione di D. Chalmers (2014), *Che cos'è la coscienza?*, a cura di N. Zippel, Castelvecchi, Roma.

una sonata straziante che dipinge i tratti di una scomparsa recente, una marcia che fa tamburellare le dita sul volante senza troppa precisione, ma con gran trasporto, un inno che acquieta ed innalza come nello *stupa* da poco visitato. Pertanto, scrive Kramer nella pagina conclusiva di *Interpreting Music*, il significato “non si manifesta né nella musica, né nella sua esecuzione, né nelle risposte ad esse, né nella loro descrizione verbale. Avviene nell'evento che riunisce queste cose”²⁷⁹, anche perché esiste un sano timore che il linguaggio verbale, ancor più quello scritto, tipico dei saggi accademici come questo, possa distruggere l'immediatezza di qualunque cosa venga a descrivere. Una “paura efrastica”²⁸⁰, che ha ispirato e condotto la risposta filosofica contraria al riduzionismo analitico verso il culto dell'ineffabile, il cui fascino ha incantato molteplici brillanti personalità intellettuali, Jankélévitch compreso. Kramer invece, suggerendo un contestualismo non riduzionista, prende le distanze dal rischio di automistificazione ed evasione estetica a cui il formalismo potrebbe portare, se non accuratamente sottoposto ad una ferrea dialettica che lambisca persino il suo assioma di musica come puro linguaggio privato; e nondimeno si allontana dalla chimera dell'indicibile, del mistero sonoro di cui non si può né deve discutere, da cui invece sembra essere stato sedotto il direttore d'orchestra Sergiu Celibidache²⁸¹, il quale edifica una fenomenologia quasi ascetica, come tentativo di dire ogni volta qualcosa che “non ha mai luogo finché pensate”, poiché è “fuori dal pensiero”²⁸².

È d'uopo associare l'esperienza dell'ascolto musicale ad un viaggio in un bosco mai visitato, eppure in qualche modo familiare: come tra impronte di animali, foglie cadute secche o ancora verdi, rami spezzati, indizi di passaggio, odori, gocce di resina, sole che filtra o vento tempestoso l'esploratore si racconta la storia di quel luogo, di cui anche lui fa parte e che ha che lui ha modificato nel suo cammino, così la mente che ascolta sussume, riduce (nell'accezione di Celibidache²⁸³) le componenti di volta in volta

²⁷⁹ Cit. L. Kramer (2010), *Interpreting Music*, University of California Press, Berkeley (CA), p. 290.

²⁸⁰ Cit. L. Kramer (2016), *The Thought of Music*, p. 54.

²⁸¹ Celibidache, persuaso che, laddove sia presente pensiero non sia possibile la coesistenza con la musica, sposa la fenomenologia come “lo studio del no, ossia può mostrare ciò che la musica non è, in grazia del sì che è la musica”. Cit. S. Celibidache (1982), *Socrate au pupitre*, p. 29.

²⁸² Cit. S. Celibidache (1992), *Die Wirklichkeit*, p. 17.

²⁸³ Secondo Celibidache la riduzione è un'operazione necessaria per la corretta esperienza di un'opera musicale: scomporla in elementi melodici, armonici, ritmici, dinamici e timbrici, per analizzarli separatamente e così tracciare un profilo analitico è ciò che di più lontano si possa immaginare dall'ascolto consapevole e fruttuoso. La mente udente percepisce un intero, un unico grande evento che solo nel suo essere uno può svelare la sua verità, stimolando un rispecchiamento tra l'unità del brano, l'unità del corpo umano e l'unità universale. Cit. S. Celibidache, *Über Musik*, p. 312.

percepite, venendo illuminata da una storia, che lampante appare alla coscienza e parla di sé. Capita a volte che qualche visitatore di musei, passeggiando tra le tele soprappensiero, si riconosca d'improvviso in un ritratto, magari realizzato tre secoli prima, e tra il divertito e lo sconvolto resti a fissarlo, con la surreale e strana sensazione che un artista defunto da molto tempo lo abbia visto, si sia interessato a lui, lo abbia scelto come modello e lo abbia con cura dipinto. Ma riflettendo, realizza che non può davvero trattarsi di lui, dacché non ha mai vissuto in una stanza così riccamente arredata, non ha mai avuto un cane, né una spada dall'elsa dorata; eppure, i capelli, la forma del viso, e lo sguardo, l'espressione gli sembrano intimamente vicini. Ascoltare un brano musicale rassomiglia ad incontrare un muto *Doppelgänger*, che con la sua presenza agente racconta qualcosa di nuovo e di antico, lo si vede muoversi e lo si veste dei propri pensieri, dei propri ricordi: lui non può parlare, ma chi in lui si rivede può dargli voce, una voce che canta interiormente e regala fatti e nomi al flusso dell'espressione emotiva.

D'altronde anche in contesto verbale, quando gli interlocutori si avvertono come separati e differenti e, nonostante ciò, ogni affermazione appare lampante e raramente equivoca, la componente musicale è di imprescindibile importanza per l'acquisizione del senso di ciò che viene detto. È dunque necessario che le stesse rivoluzioni ermeneutiche operate nell'indagine sulla musica, che tengono conto dell'irriducibilità del contenuto alla forma ben inquadrata e definita, e minano anzi l'esistenza della diade forma/contenuto, si estenda alla comunicazione mediante parola, per la quale vi è l'esigenza che lo studio dell'enunciato sia integrato da una analisi e da una rappresentazione esplicita dell'enunciazione. L'azione dietro all'enunciato, l'enunciazione per l'appunto, rimanda ad una organizzazione relazionale anche nei comunicati esclusivamente verbali, annoverando tra le sue componenti cardinali elementi performativo-modali, portatori dei *qualia* già nominati²⁸⁴. Concludendo, l'analisi del problema del contenuto musicale con i criteri formalisti tipici della linguistica e della filosofia del linguaggio di provenienza anglofona, non solo sarebbe fuorviante per la radicale differenza tra i due strumenti comunicativi, ma estrometterebbe dalla trattazione filosofica quelle proprietà spiccatamente extra verbali, e di conseguenza gestuali, prossemiche, prosodiche, insomma contestuali, da cui il linguaggio verbale non può prescindere, neppure nella sua

²⁸⁴ Cfr. J. S. Petöfi (2004), *Scrittura e interpretazione. Introduzione alla testologia semiotica dei testi verbali*, Carocci, Roma.

declinazione scritta, dato che è nota l'attitudine performativa della lettura, la quale aggiunge proprio gli elementi extra verbali succitati al riconoscimento dei grafemi, poi delle frasi, poi delle proposizioni, infine degli interi testi. E se al contrario si affermasse l'inconciliabilità tra la musica ed il linguaggio, rivendicando la reciproca indipendenza sia da un punto di vista descrittivo, che effettivo, se dunque si postulasse l'esistenza di sistemi semiotici autonomi ed autonomamente conoscibili, occorrerebbe considerare la sola *facies* formale del linguaggio²⁸⁵, reputare infine la musica come mera algebra, asserzione non riuscita neppure al matematico Pitagora, che pure ravvisava nel fenomeno sonoro un magico potere agente nella realtà.

Nessun contenuto per la forma musicale, che però si struttura come un linguaggio veicolante un contenuto, il quale a sua volta è congegnato nelle sue sfaccettature qualitative, da caratteristiche extra linguistiche non categorizzabili dal punto di vista grammaticale, logico, sintattico o lessicale. Un circolo vizioso, si direbbe, ed il tutto per evitare di affidarsi all'imprevedibilità non incasellabile dell'accadere, del divenire, del fenomeno musicale, ricercandovi una regolarità illusoria, come illusoria è la permanenza dell'opera musicale uguale a se stessa (o meglio al suo spartito), esattamente quanto ingannevole è l'immutabilità del soggetto fruitore.

Assunta la validità delle obiezioni sino a ora riportate, le informazioni intuite nell'evento musicale, le quali comporrebbero il celebre e scongiurato contenuto, apparterrebbero ad una sorta di galleria rappresentativa delle principali emozioni o degli affetti vitali, come si delineerà nel prossimo capitolo, riconosciute quasi come idee platoniche delle emozioni stesse, come suggerito dal filosofo Arthur Schopenhauer:

La musica esprime non questa o quella gioia singola e determinata, questa o quella afflizione o dolore o terrore o giubilo o letizia o tranquillità d'animo, ma la gioia, l'afflizione, il dolore, il terrore, il giubilo, la letizia, la tranquillità d'animo stessa, in certo modo *in abstracto*, ciò che vi è d'essenziale in essi, senza gli accessori, quindi senza neanche i loro motivi.²⁸⁶

²⁸⁵ Cit. S. Lamatina (2017), *L'accadere del suono. Musica, significante e forme di vita*, Mimesis, Sesto San Giovanni, p. 28.

²⁸⁶ A. Schopenhauer (2013), *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it di P. Savj-Lopez e G. De Lorenzo, Laterza, Bari, p. 274.

Pur riconoscendo che un'opera musicale non possa in sé custodire i volti, i fatti, le ragioni dello stato d'animo avvertito dall'ascoltatore, bisogna ammettere che la stessa opera viaggia da una mente, quella del compositore, in cui quelle dinamiche temporali affettive, trasferite in suono, si riferiscono alla sua storia personale o quantomeno ad una storia a lui familiare, verso un'altra mente, quella del fruitore, in cui i suoni umanamente organizzati si accomodano su altri nomi, altre vicende, altri moventi. Si immagini di descrivere fisicamente una donna ad un gruppo di persone, una donna di bassa statura, dai capelli ricci e ramati, esile, con occhi vivaci color nocciola, labbra sottili e naso piccolo leggermente adunco. Probabilmente qualcuno non assocerà a tale delineazione nessun nominativo conosciuto; qualcun altro invece ricorderà vagamente una passante, una compaesana, un' esercente, una vicina di casa; ma ci saranno uditori che in un sussulto avranno ben chiara l'identità della donna descritta, e sarà una donna diversa per ognuno di loro: chi penserà a sua madre, chi alla sua compagna, chi alla sua insegnante di scuola e così via.

Quindi, data la diversità delle restituzioni offerte dalla platea che ha accolto la descrizione, possiamo affermare che il responsabile della descrizione abbia peccato di equivocità, che l'intero impianto comunicativo sia stato inutile, oppure è doveroso tributare a quest'atto una validità ermeneutica, esplorativa del conoscere? Forse le informazioni fornite non erano sufficienti, forse le parole non riescono a connotare senza alcun margine di errore un contenuto, similmente a quanto avviene nella musica, o forse, e di questa idea chi scrive è persuasa, comunicare tra soggettività, utilizzando gli strumenti propri delle soggettività²⁸⁷, reca con sé sempre uno speranzoso anelito di incontro, di riconoscimento reciproco, di contatto, fuori dal regno/prigione della propria coscienza, pur nella piena consapevolezza del fatto che il proprio sguardo sul mondo non potrà mai essere visto da altri se non da se stessi. Ci si potrà avvicinare, certo, parlandosi, conoscendosi, confrontandosi, ma quella distanza, il confine del corpo, non sarà mai colmata. Qualcosa di molto analogo sopravviene nell'arte sonora: in un pubblico che assiste ad un'esecuzione, taluni ascolteranno quietamente le dinamiche

²⁸⁷ L'avvento di strumenti di rappresentazione digitale, come la fotografia o la registrazione audio, ha certamente ridotto le possibilità di fraintendimenti nella comunicazione, restituendo una informazione che pare essere più fedele alla realtà della realtà stessa. Il campionamento del suono di un pianoforte, una macro scattata ad un insetto sfinge posato su una primula, possono essere identificate come ultracontenuti, sottratti al limite sensoriale umano ed all'accadere inatteso del reale.

musicali, cogliendo intuitivamente i chiaroscuri della loro natura, ma senza particolare coinvolgimento; certi invece avvertono sopraggiungere alla coscienza delle memorie, dei pensieri, delle connessioni più intime dei primi, lasciandosi toccare appassionatamente dall'emissario musicale, che alimenta il proprio fiume emotivo individuale: altri, meno numerosi, seppur entusiasticamente presenti, avranno la netta sensazione di partecipare della realtà sonora, fermamente persuasi di trattenere il senso espresso dal compositore e dall'esecutore nell'opera²⁸⁸. La musica è quella meravigliosa arte il cui messaggio corre vibrando da orecchio ad orecchio, urlando o sussurrando il divenire dell'emotività umana.

Nel *frammento 10* del quaderno 25, scritto a cavallo tra il 1888 ed il 1889, durante l'ultimo periodo del suo filosofare, Friedrich Nietzsche presenta con breve e sentita arguzia un confronto tra due modalità di fare musica a suo parere differenti: il profondo e dolcemente melanconico comporre degli *antichi italiani*, contro la formale, leggiadra ma rigida produzione mitteleuropea. Nicola Jommelli *versus* Wolfgang Amadeus Mozart. Il filosofo appella come *aristocratici par excellence* i compositori italiani, che praticano senza esasperazioni intellettualistiche, senza fumisterie filosoficheggianti, la dimensione del rapporto tra la musica e il corpo, compatibilmente con i canoni della contemporanea musicalità: si lasciano guidare dal sentimento, senza timore di affrontare l'imprevedibile binomio musica e passioni, cogliendo anzi la sfida di tradurre le prime nella seconda, con successo.

La musica si presenta soprattutto, per Nietzsche, come il grande ritmo che pervade e struttura l'esperienza vitale, qualcosa che è già perso nel momento in cui si presenti esclusivamente all'esperienza dell'ascolto. In questo senso appunto Nietzsche parlava di un grande stile, di uno stile cioè capace, nel contesto di una musica che è separata dalla vera grande musica, di trovare i bordi esatti per testimoniare nella distanza dalla musica vera la volontà di non occultarla.²⁸⁹

²⁸⁸ Cfr. S. Celibidache (1992), *Die Wirklichkeit*, p. 28.

²⁸⁹ Brano tratto dall'intervento del filosofo Adone Brandalise, in occasione della conferenza "*Prima la musica e poi le parole?*", tenuta il 28 febbraio 1989 presso l'Università degli Studi di Padova, consultabile al link <https://www.adonebrandalise.it/la-musica-le-parole/>

Muovendo in direzione opposta rispetto al filosofo Kivy, Nietzsche asserisce che la musica solo ascoltata nell'ambito di contesti controllati come i concerti e non vissuta come *grande musica*, è considerabile musica di second'ordine, poiché deficitaria di quella tensione all'esperienza emotiva, di quella ricerca di significato, tipica invece dell'arte sonora creata per essere interpretata in situazioni condivise: da ciò deriva la considerazione del filosofo tedesco per il canto, che musica la parola in un atto performativo, in cui le dona un colore coraggiosamente sentimentale.

In conclusione, partendo dal presupposto che una fenomenologia della musica, come quella illustrata nel prossimo capitolo, debba evidentemente abbandonare il dualismo forma/contenuto, puro/impuro, assoluto/necessitato, in luogo della partecipe e non giudicante osservazione del pullulare sonoro nella vita senziente, un contenuto, in questo prezioso recipiente fatto di onde sonore, pulsa. E lo fa innegabilmente in eccedenza, rispetto al solo contorno sintattico ed armonico. Sia Hanslick, che Kivy hanno descritto, con sardonica soddisfazione, una interessante prova dell'assenza di contenuti emergenziali chiaramente riconoscibili nella musica: nell'*Orfeo* di Gluck²⁹⁰ è stato selezionato il momento ricco di *pathos* in cui Orfeo infrange la promessa fatta ad Ade e si volta a guardare la sua amata in preda alla frustrazione e all'ira ed assiste inerme alla sua seconda morte. Orfeo, percorrendo sei toni, esplode in un *do fortissimo* e dilaniante sul nome di Euridice cantando "J'ai perdu mon Eurydice"²⁹¹: ebbene secondo i due esponenti del formalismo sarebbe possibile sostituire la frase pronunciata dal protagonista con "J'ai trouvé mon Eurydice" senza che la connessione con la linea melodica comporti straniamento; quelle note sono consonanti alla disperazione, come alla gioia immensa.

Quindi, il significato, che sia di perdita o di ricongiungimento, di estremo dolore o giubilo festante, è conferito dalle parole, non dalla musica, che apporterebbe solo se stessa nell'analisi dell'ascolto. Si evince invece, in maniera lampante e feconda, che quella scala così pensata dal compositore si adatterebbe sicuramente ad entrambe le emozioni presentate nelle argomentazioni formaliste, ma solo perché la musica restituisce in realtà

²⁹⁰ Cfr. E. Hanslick (2007), *Il bello musicale*, p. 52. Opera del 1762, composta su libretto di Ranieri de' Calzabigi da Christoph Willibald Gluck, compositore ed operista tedesco appartenente alla corrente classicista, l'*Orfeo* è stato il primo lavoro a rispecchiare la riforma dell'opera semiseria, strenuamente voluta da Gluck, la quale eliminò gli interminabili recitativi, intervallate da grandi arie virtuosistiche, per lasciar spazio a brani di minore durata, ma legati tra loro, in modo tale da aumentare la drammaticità del racconto.

²⁹¹ "Ho perduto la mia Euridice"

la loro dinamica, ovvero l'esplosione di quella determinata emozione, il suo divampare, la sua qualità nel darsi temporale. Sicuramente poi è da valutare il timbro vocale del cantante, capace di comunicare precisamente la cifra emotiva della scena e dell'opera, soddisfacendo solo una delle due polarità prima enunciate. Riassumendo, anche se l'ascoltatore fosse svedese e non comprendesse una singola parola in francese, anche se fosse all'oscuro delle vicende di Orfeo e della sua instancabile lira, sarebbe in grado di intuire il *contenuto* dell'opera musicale senza particolari complicazioni, ed anzi probabilmente empatizzerebbe con il protagonista sentendosi afflitto, come in altre rare occasioni della sua vita.

Durante l'ascolto, i giochi di ripetizione/contrasto di sospensione/risoluzione teorizzati da Kivy sono pertanto dinamiche a cui l'ascoltatore partecipa come in un fenomeno di natura relazionale, il quale suscita ad ogni modo delle emozioni pienamente coerenti con tali stati mentali. Ad esempio, se la melodia resta sospesa in un accordo di 7ma o in una dissonanza, probabilmente insorgerà uno stato di "apprensione" che, nonostante sia percepito come "virtuale", quindi non legato ad un evento reale e per tal ragione di natura tendenzialmente più attenuata rispetto allo stato di attivazione ansiosa che si sperimenta ordinariamente in caso di situazioni di disagio, resterà presente. L'ascoltatore dunque percepisce durante la personalissima confessione di un altro essere umano, in primo luogo il dinamismo affettivo sonoramente espresso, e solo in un secondo momento quel bello musicale, quella meraviglia gratificante scaturente proprio dal riconoscimento degli intimi segreti del compositore, più che dalla scomposizione analitica e formale dell'opera.

3.4 Alla ricerca della canzone perduta: contro la type-token theory

Grazie a piccole gocce di inchiostro, adagiate tra cinque linee parallele e divise da barrette verticali, è stato possibile trasformare la musica in un quadro, fermare un'arte temporale su uno spazio fisico, cristallizzare un accadere effimero nell'illusoria permanenza di un foglio di carta. La scrittura ha generato una problematica impasse nella filosofia della musica, come anche negli altri campi della filosofia, dacché ha introdotto una nuova e seducente variabile mediatica: la persistenza dell'informazione e la sua

indipendenza dalla trasmissione diretta. Nella trattazione di John Shepherd diviene chiaro come una società orale/aurale, nella quale ogni uomo restava responsabile del contenuto e della qualità della comunicazione, esercitando un grande sforzo di memoria e una costante pratica di tutti gli strumenti non verbali, si sia trasformata in società visuale/scritta, un cui il dialogo ed il confronto *vis à vis* è lentamente abbandonato in virtù della lettura e della scrittura. *Scripta manent*, dicevano gli antichi romani, ed il sogno della perfezione comunicativa, della diffusione di un messaggio senza contaminazioni personali derivate da errori, tentennamenti, opinioni e preferenze, ha continuato a cagionare un inesorabile spostamento dalla conversazione, allo scambio di scritti. Negli scritti non si perde il filo del discorso, il fluire delle parole non viene interrotto da un interlocutore in disaccordo o semplicemente distratto; gli scritti non mutano con il mutare delle condizioni esterne, e sono sempre uguali a se stessi ogni volta che vengono consultati.

Ma questo abbraccio entusiasta di un approccio visuale alla realtà, questa preferenza per la fissità, la costanza, la purezza del dato non è un illusorio ed ingenuo tentativo di scavalcare la fallibilità umana e la gola dell'imprevisto, privando il percorso ermeneutico delle sue componenti primigenie, ovvero l'intuizione e la percezione?

Un antico maestro del Buddhismo Chan, Xiangyan Zhixian, disse: “A painting of a rice cake does not satisfy hunger”²⁹², spiegando con mite eppure risoluta chiarezza come una raffigurazione della realtà, od una sua concettualizzazione, non possano essere equiparate alla realtà stessa ed alla sua percezione: come l'appetito infatti non verrà saziato dal dolce di riso disegnato su carta, per quanto mirabilmente reso con dovizia di particolari e stile convincente, allo stesso modo la partitura non appagherà l'udito e la mente, a meno che quest'ultima non abbia conseguito domestichezza nel far suonare quei segni inchiostri con l'immaginazione, raggiungendo ad ogni modo un surrogato di esperienza sonoro-musicale, una virtualizzazione interiorizzata dell'opera. Di conseguenza relegare il type allo spartito è una mossa azzardata da parte di Kivy, poiché

²⁹²Viene citata la delicata e poetica traduzione di Kazuaki Tanahashi, pittore, calligrafo e maestro Zen, del testo che fu veicolo del messaggio del Buddhismo Chan in terra giapponese, lo *Shōbōgenzō*, il *Tesoro dell'Occhio del Vero Dharma*, del Maestro Eihei Dōgen, risalente al XIII Secolo d.C.. Si tratta di una raccolta di scritti che comprende l'intero arco di vita del monaco giapponese, dal suo difficile viaggio di ricerca in Cina, e che racchiude la sua interpretazione del Dharma, gli insegnamenti di Buddha, in uno stile talvolta criptico, ma molto più spesso scorrevole ed evocativo. Eihei Dogen (2013), *Treasury of the True Dharma Eye: Zen Master Dogen Shōbōgenzō*, a cura di K. Tanahashi, Shambhala, Boulder (CO), p. 444.

la stessa partitura lascia fuori dei parametri fondamentali per l'esperienza musicale, come il timbro, le dinamiche, le variabili armoniche. Senza considerare il fatto non trascurabile che, ad ogni lettura, e quindi esecuzione (seppur mentale) e quindi interpretazione (seppur mentale), il fruitore di un'opera musicale sarà in condizioni diverse, con uno stato d'animo diverso, mosso da moventi differenti.

Il type, a sua creazione ultimata, non prende il volo verso il Parnaso delle opere musicali, resta ancorato sia alle intenzioni del compositore²⁹³, che alle sue istanziazioni: anzi, si può dire che il type non esista affatto, sia solo un simulacro del vivo token, unica manifestazione musicale. Se il brano può ergersi in virtù della sua notazione come oggetto autonomo rispetto al suo medesimo produttore, questo avviene in ragione dell'esistenza di sistemi notazionali e non a causa della discretezza del materiale sonoro rispetto alla sua sorgente ed ai suoi riceventi. Bisogna dunque accettare, come filosofi che l'opera venga effettivamente creata e non scoperta e che possa effettivamente essere perduta, ma alla fine la chiave per privare tali teorie della propria forza argomentativa risiede nella definizione stessa dell'oggetto di indagine: se Keith Jarrett non fosse stato registrato quel gennaio del 1975²⁹⁴, la sua opera non esisterebbe se non in quell'esatto momento della storia, in quel magico momento di dono.

²⁹³ Cfr. J. Levinson (1980), *What a musical work is?*, in *Journal of Philosophy*, vol 77, p. 6.

²⁹⁴ Considerata come una delle migliori improvvisazioni della storia della musica, ovviamente tra quelle che sono state tramandate grazie a delle registrazioni, il *Köhl Concert* è una registrazione del concerto tenuto al teatro dell'opera di Colonia il 24 gennaio del 1975 da Keith Jarrett, celeberrimo e vulcanico pianista jazz. Ispirato dalla melodia che invitava la platea a prendere posto per l'inizio dello spettacolo, questo *stream of consciousness* musicale, lungo un'ora e diviso in 3 parti, viaggia, in continuo *ostinato*, in linguaggio jazzistico *vamp*, tra la dolcezza del blues, il lirismo del gospel e l'eleganza della musica classica. Dopo l'uscita dell'album omonimo, molte furono le pressioni per la pubblicazione della trascrizione del concerto, alle quali seccato Jarrett rispose che "Il concerto doveva andarsene così com'era venuto" ed era inoltre impossibile notare alcune parti dell'esecuzione in quanto completamente estranee alla convenzione dello spartito, poiché anche fuori dal tempo metronomico. Infine, il musicista acconsentì all'edizione dello spartito, controllandone tutto il processo di scrittura.

Capitolo IV

Immergersi nel fiume sonoro

Appunti per una fenomenologia della musica

4.1 Strumenti per un'ermeneutica fenomenologica

Che gli spiriti positivistici si rassegnino. Forse, dunque, c'è solo una spiegazione della percezione delle forme, ma esistono più modi di interpretazione. È questo il motivo per cui, se da un lato non posso provare la validità della mia interpretazione dello stile musicale come si prova la validità di una legge fisica, posso però appoggiare questa interpretazione su fatti che sono stati invece sperimentalmente stabiliti²⁹⁵

Una affermazione così diretta *ex abrupto*, tra una riflessione sullo stile di Claude Debussy ed un riferimento all'*infant research*²⁹⁶, è una mossa assolutamente inaspettata, da parte di un pensatore come Michel Imberty²⁹⁷, dedito nel suo operare alla mediazione tra le materie di studio attorno alla musica ed all'edificazione di un sapere interdisciplinare più ricco e consonante possibile. Eppure, condurre il lettore, che sia un accademico od un profano, ad osservare il reale con la lente fenomenologica, accettando l'imponderabile, la fragilità del concetto di verità e l'inveterata soggettività da cui ognuno ascolta, sente e pensa, necessità di un atto di rottura, dinamicamente forte, spaventoso, ma allo stesso tempo seducente. Se non è possibile essere certi anche solo che ci sia un pensante dietro la scatola cranica di un nostro interlocutore, figurarsi se sia auspicabile

²⁹⁵ M. Imberty, *Le scritture del tempo*, trad.it di D. Zazzi, Casa Ricordi, Milano, 2003, p. 29.

²⁹⁶ Filone di ricerca neuropsicologica sperimentale nato negli anni '80 e sviluppatosi fino al decennio successivo, che ha condotto studi pionieristici sull'età prenatale, neonatale ed infantile: partendo dalla necessità di cercare risposte fuori dall'egida della psicanalisi, neuroscienziati e neuropsicologi come Daniel Stern e Frank Lachmann hanno osservato attentamente i comportamenti di migliaia di neonati e le loro relazioni dei genitori in un contesto protetto, giungendo alla definizione di teorie stimolanti e fondamentali per la valutazione del disagio psicologico ed il suo trattamento terapeutico. Cfr. E. Tronick et al., *Infant Research e Psicoanalisi*, a cura di G. Leo, Frenis Zero, Lecce, 2022.

²⁹⁷ Professore Emerito di Psicologia e già Rettore all'Università di Parigi Ovest - Nanterre - La Défense, è filosofo, musicologo e psicologo; è autore di oltre 200 pubblicazioni spaziando tra la critica musicale, la psicologia evolutiva, la filosofia estetica, la concezione del tempo.

formulare una filosofia della musica, una scienza della musica, che abbia come obiettivo l'appiattimento della sua percezione, ignorando il costante, inderogabile e totalmente individuale meccanismo di interpretazione, citato appunto da Imberty.

Si tratta dunque di un invito rivolto allo scientismo, attualmente spadroneggiante ed ufficialmente riconosciuto come la più affidabile fonte di conoscenza, affinché possa considerare il contributo dello “sguardo dell'artista” verso la realtà, ricordandosi “che la maggior parte dei fenomeni naturali non verrà mai descritta in maniera adeguata se verrà analizzata elemento per elemento”²⁹⁸. Riunificazione in luogo della scomposizione, fenomenologia in luogo del riduzionismo positivista: similmente ad Imberty, l'obiettivo di Merleau-Ponty non è distruggere gli assiomi della scienza, ma liberare il mondo culturale, artistico, letterario spirituale dall'abito monumentale e paramitico²⁹⁹ cucito loro addosso dalla cultura intellettualista per restituire loro un rapporto diretto con la realtà, e tra le discipline, consentendo alla coscienza di non isolarsi in un solipsismo senza soluzione³⁰⁰.

Questo poiché le arti, in special modo la musica, forniscono secondo Merleau Ponty, quelle chiavi che aprono le porte alle manifestazioni della non-filosofia, di quel qualcosa di diverso dalla conoscenza *tout court*, di una filosofia come ontologia interrogativa, che sostituisca l'incantesimo alla soluzione. Perché il mondo sensibile non è appreso come un fine o un'idea, ma interrogato come patrimonio inesauribile che si disvela.

La parola del filosofo ha valore [...] in quanto esprime quella falda sempre inespresa e tuttavia essenziale dell'esperienza che lega l'uomo al mondo e agli altri uomini in un comune destino di verità [...] la parola filosofica [...] che sembra la più lontana, la più distaccata, la più astratta e la più ostica per la comprensione media e comune, è in realtà proprio la più concreta e alla mano: aspirazione silenziosa che vive nell'esperienza di tutti e che è cercata e detta per tutti.³⁰¹

²⁹⁸ Cit. D. De Leo, *La relazione percettiva. Merleau-Ponty e la Musica*, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2008, p. 73.

²⁹⁹ Il termine indica la mitizzazione e la fissazione delle tematiche artistico letterarie in una sorta di turrus eburnea, lontana dal lavoro delle scienze e soprattutto dal ribollire della realtà, di cui esse offrirebbero solo pallide effigi.

³⁰⁰ Cit. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, 2003, posiz. 860.

³⁰¹ Cit. C. Sini, *Introduzione*, in M. Merleau-Ponty, *Elogio della filosofia*, a cura di C. Sini, SE, Milano, 2014, p. 10.

Nasce quindi una fascinosa a-filosofia in cui si spalanca un nuovo orizzonte di pensiero, il luogo in cui i suoni umanamente organizzati superano di gran lunga il linguaggio ed in cui l'arte viene presentata non come lessico, non come vicario verbale del mondo, ma come possibilità dar voce al silenzio delle cose stesse. In fenomenologia la musica non è costruzione, artificio, è voce dell'Essere, e risveglia le energie dormienti: qualsiasi espressione artistica non si esaurisce nella sua stessa edificazione, ma rischiarà, scandaglia e ricrea tutte le altre. È cardinale sottolineare che indagare fenomenologicamente la musica implicherebbe necessariamente la raccolta ed analisi dei nessi essenziali tra la costituzione materiale di tali percetti e la struttura dell'atto percettivo, altrimenti definibile come accadere della musicalità come processo creativo, che esso sia dietro alla composizione o dietro all'ascolto³⁰². E un simile arduo compito non può prescindere da una sospensione di validità, quantomeno preliminare, del sistema concettuale proprio della semantica musicale, composta da nozioni dunque già oberate di assunzioni, quali "accordi", "pause", "note".

Questo poiché la presenza stessa di impianti teorico-musicali diversi e non sempre mutualmente conciliabili è sufficiente ad evidenziare il problema decisivo ed ostico, illustrato nel capitolo precedente: l'influenza decisiva che l'inclinazione culturale dei concetti teorico-musicali esercita, finendo per pre-determinare l'indirizzo della ricerca, limitandone fortemente la valenza esplicativa e l'applicabilità transculturale. In altre parole, se nello studio del fatto musicale si dovesse muovere da una particolare tradizione, o addirittura da un peculiare stile, come d'altronde è successo nel formalismo di Kivy, ancor più che in quello di Hanslick, l'intero apparato teorico verrebbe messo a rischio e sarebbe rapidamente falsificabile, coinvolgendo semplicemente delle variabili presenti in altre culture e differenti o contrarie rispetto a quelle considerate come presupposti di indagine.

Tale considerazione dovrebbe essere estesa anche allo stesso linguaggio verbale, strumento indispensabile nella pratica filosofica, ma spesso inteso come realtà a sé stante, mentre si tratta effettivamente di un ritrovato espressivo intimamente connesso al contesto da cui è determinato e che, mediante l'elaborazione simbolica che gli è propria, contribuisce a sua volta a determinare. Nel linguaggio in generale è insito il problema della coesistenza del livello logico con quello pragmatico, in un moto continuo e senza

³⁰² Cit. D. De Leo, *La relazione percettiva*, 2008, p. 35.

posa, impossibile da fissare nei segni e perciò inafferrabile³⁰³: in quella sana e naturale aspirazione a dire l'indicibile, il linguaggio si barcamena elegantemente, illudendo l'essere umano di denotare univocamente il reale, quando in realtà, secondo Merleau-Ponty, riesce solo a mascherare la sua propria rovina, il fallimento della pretesa della verità.³⁰⁴

Estrinsecando una presa di posizione del soggetto nel mondo, il linguaggio cerca di dire il movimento pulsionale del reale attraverso rinvii ed intrecci, moltiplicando i fili relazionali dei significati, ecco perché spesso la poesia dischiude la realtà in una maniera che sembra intuitivamente più esaustiva, o quantomeno vicina ai fenomeni³⁰⁵. Nel suo costante mutamento, che è assieme causa ed espressione di cambiamenti del modo in cui le cose ed il mondo si mostrano e sono per l'uomo, il linguaggio vive l'impossibilità di dire ciò per cui è stato faticosamente costruito nei millenni e quindi chiama a vicariare il non verbale, il rumore visivo della parola, la prosodia, il gesto, l'espressione, il movimento per veicolare i *qualia* del non detto.³⁰⁶ L'impavido atto gnoseologico di subordinare il linguaggio al contenuto percettivo, interpretativo e rappresentativo, consente una sospensione del giudizio intellettuale, che traghetta il filosofo da una indagine diretta del mondo, che lo assume come ovvio ed ovviamente costante, ignorando il legame tra il suo manifestarsi e la vita operante della soggettività, a una indagine indiretta o riflessiva, che interroga invece incessantemente l'individuale esperienza del mondo e la costituzione in essa di quel senso e di quella determinata manifestazione. E tuttavia questo atto iconoclasta nei confronti dell'oggetto del conoscere, in questo caso la musica, deve essere rivolto anche verso il soggetto del conoscere, dacché, come evidenziato da Edmund Husserl, ritornare al divenire, questo mondo anteriore alla conoscenza, di cui la conoscenza pur tenta sempre di parlare, senza eliminare la

³⁰³ Ivi, p. 18.

³⁰⁴ Cit. M. Merleau-Ponty, *Manuscrits*, Vol. X, f. 195[r], in D. De Leo, *La relazione percettiva*, 2008, p. 18.

³⁰⁵ Si pensi agli Haiku, forme poetiche composte da soli tre versi, tipici della letteratura giapponese ed in special modo buddhista. La potenza evocativa di quadri verbali sospesi, di immagini rarefatte ed asciutte, risuona durante la lettura facendo immergere nell'esperienza comunque soggettiva di quel reale, forse proprio grazie alla sua aperta sintesi. Cfr. S. Tartaro, *Haiku e Sakè*. In viaggio con Santōka, add editore, Torino, 2016.

³⁰⁶ Su questo aspetto è meraviglioso il trattato di Martin Heidegger *In cammino verso il linguaggio*, in cui effettivamente il filosofo spoglia il linguaggio dalla sua granitica sacralità, al fine di evitare il grande pericolo di una fantasiosa ed illusoria fondazione metafisica della realtà sui concetti linguisticamente espressi. Cfr. M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, a cura di A. Caracciolo & M. Caracciolo Perotti, Mursia, Milano, 1993.

convinzione di una soggettività indipendente ed invulnerabile che riflette sul tale divenire, questa si classifica come una schietta ingenuità³⁰⁷.

Quale sarebbe la giusta attitudine filosofica, per affrontare senza autoinganni un problema come quello musicale, così intimamente radicato nel più grande interrogativo sulla natura della realtà stessa? Ebbene, secondo il fenomenologo Giovanni Piana, curatore della edizione italiana delle *Logische Untersuchungen* di Husserl, occorre preliminarmente spogliarsi di qualsivoglia abito teorico, riaccogliendo quella *naïveté* dello sguardo che troppo spesso i semiologi considerano invece *bêtise*³⁰⁸. La materia musicale, nella concezione di Piana, è sì forma, ma è anche sempre latenza, aprendo una breccia di mistero e sorpresa nel discorso musicale, il quale non può, né deve essere ridotto a mero episodio sintattico. Si ritrova qui una declinazione particolare dell'*inatteso* merleau-pontyiano e dell'*ineffabile* jankélévichiano: il concetto di 'latenza espressiva'³⁰⁹: Piana se ne serve per distinguere un piano propriamente linguistico e perciò descrittivo, nel quale la dimensione temporale del discorso musicale si converte in sintassi, da un piano pre-linguistico, nel quale il soggetto esperisce il suono. Se la semiologia e quindi il formalismo possono farsi carico del primo, catalogando forme e strutture e stili e mettendo a disposizione i risultati delle loro ricerche come un compendio antologico di filologia musicale, spetta al fenomenologo riappropriarsi del secondo, se vuole evitare che il discorso musicale appaia autoreferenziale e surreale, nel vero senso di *sopra il reale*.

Anche Merleau-Ponty parla di un *logos silenzioso*, che non solo precede temporalmente il linguaggio verbale che noi abitualmente ascoltiamo, ma che ne è anche *al di sotto*, dacché, anche in presenza delle parole, anche se sopravanzato, questo dire silente seguita a risuonare, ed echeggiare tra le maglie di tutte le formazioni linguistiche successive. Il filosofo francese, infatti, afferma: "La musica come modello della significazione - di quel silenzio di cui è fatto il linguaggio"³¹⁰. Il logos silenzioso non può essere percepito chiaramente dalla coscienza analitica, poiché sotteso, non dichiarato, frammisto ad altre molteplici sensazioni e soggetto ad innumerevoli variabili posizionate

³⁰⁷ Cit. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, 2003, pp. 15-30.

³⁰⁸ Cit. V. La Matina, *Osservazioni sul significato della musica*, Università di Milano, 2006, p.6 (reperibile al link https://sites.unimi.it/gpiana/XII/LaMatina_significato.htm).

³⁰⁹ Cit. G. Piana, *Filosofia della musica*, 2013, p. 53.

³¹⁰ Cit. M. Merleau-Ponty, *Manuscrits*, vol VIII, f. 289 [r], in D. De Leo, *La relazione percettiva*, 2008, p. 100.

in tutte le fasi percettive: viene quindi per principio rigidamente rifiutato dalle scienze che avanzano pretese di oggettività, rivelando il limite della logica assiomatica nella conoscenza del reale e rifuggendo da ciò che Heidegger chiama rischio³¹¹.

Si assiste, nel panorama scientifico contemporaneo, ad una pericolosa dilatazione del *cogito, ergo sum* cartesiano, esteso anche all'oggetto di conoscenza ed arricchito cioè da un elemento che lega l'esistenza stessa del mondo al pensiero del mondo: *cogito, ergo mundus est*. Una posizione a dir poco ardità, si direbbe al tempo degli antichi greci tracotante, pervasa dalla ὑβρις, che fa sgorgare la realtà dall'umano pensare. Eppure è opinione di Merleau-Ponty che il mondo sia sempre presente ed indipendentemente esistente dal *cogito*: l'atto del conoscere, del percepire comporta un *rapporto*, una *mediazione* del soggetto con il mondo ed il suo darsi come τὸ ὄλον³¹², cooperando volta per volta con il sopraggiungere di inattese novità tra i nodi degli schemi cognitivi elaborati, e ristrutturandoli, grazie alla memoria, indispensabile per interpretare accadimenti simili, con il sano obiettivo di costruire un ambiente il più solido possibile, per garantire la sopravvivenza, indispensabile alla ricerca del senso.

Per stare al mondo occorre difatti cedere all'inganno della memoria, che sembra rendere sia il nostro sguardo sul mondo, che il mondo stesso longevi, statici, se non addirittura permanenti: rimembrare associazioni di inferenze stimola il desiderio di trovare una casa, di fare dei progetti, di generare un nuovo essere umano, esaltati da quell'ora ferrea, ora vitrea fiducia nella permanenza del tutto. Se nella vita quotidiana questo miraggio ha accompagnato l'umanità verso la conquista del pianeta (ed alla sua prevaricazione), nutrendosi bulimicamente di catene di desideri da soddisfare e di ignoranza sulla reale natura della vita, nella filosofia, ed in special modo nella fenomenologia, il velo di Maya³¹³ è stato sollevato e deve anzi essere squarciato, antepoendo a qualsiasi atto gnoseologico la consapevolezza di stare nel mondo ed essere mondo³¹⁴. Nello *spettacolo del mondo* mutare, vivere, percepire e spegnersi,

³¹¹ Sul concetto heideggeriano di rischio nell'ambito gnoseologico e linguistico, si invita alla consultazione di V. Frungillo, *Il rischio e la perdita. Su identità e linguaggio in Martin Heidegger*, Mimesis, Milano, 2022.

³¹² Per τὸ ὄλον si intende un tutto che è superiore alla somma lineare delle sue parti, un intero dotato di una completezza sconosciuta al τὸ πᾶν, insieme di tanti elementi.

³¹³ Immagine mutuata dalla filosofia indiana dal filosofo Arthur Schopenhauer per dipingere l'innata realtà onirica della vita umana, il velo appunto, che separa l'uomo dalla percezione e quindi dalla conoscenza della realtà. Cit. A. Schopenhauer, *Il Mondo come Volontà e Rappresentazione*, 2003, p. 13.

³¹⁴ Cit. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, 2003, loc. 137 (Ebook).

sposando quel *tropismo realista*, che considera la percezione del mondo non come visione dall'alto di oggetti all'occhio della mente disponibili, bensì come ingresso nella realtà transoggettiva, in cui la soggettività, che pur si percepisce isolata nel suo corpo, esiste dinamicamente³¹⁵.

Percepire non è esperire una moltitudine di impressioni che condurrebbero con sé ricordi capaci di completarle, bensì veder scaturire da una costellazione di dati un senso immanente, senza il quale nessun appello ai ricordi è possibile. Ricordare non è ricondurre sotto lo sguardo della coscienza un quadro del passato a sé stante, ma tuffarsi nell'orizzonte del passato e svilupparne a poco a poco le prospettive racchiuse, finché le esperienze in esso riassunte siano come vissute di nuovo al loro posto temporale.³¹⁶

Tale movimento percettivo è spinto dall'intento, che per Heidegger significa *dirigersi verso*, e non sarebbe una proprietà degli stati mentali, né della mente, né in verità del pensiero e nemmeno del soggetto, ma del *Dasein* stesso³¹⁷: il filosofo, che covi l'intenzione di percepire, ricordare e raccontare, non può estromettere i dati della realtà dalla realtà stessa, scolpendo sfavillanti idee da sistemare nel casellario dell'Iperuranio, bensì sciogliersi nel fiume del divenire lasciando ai fatti il loro misterioso carattere della significatività, percorrendo una non poco accidentata *ermeneutica della fattività*³¹⁸.

Il gentile flusso interpretativo dell'ermeneutica è una passeggiata che non strappa i fiori per tenerli in un vaso, sulla credenza del salotto, perché ogni istanza del reale ha il medesimo respiro: mira, dunque, alla conoscenza dell'Altro (dove con *Altro* si intende qualsiasi fenomeno da indagare), coltivandone il rispetto e rinunciando ad autocostruzioni solipsistiche. Tale riguardo, tale cura sono sì generati da un atto autocosciente di appartenenza allo spettacolo del mondo, però alimentati dal riconoscimento della irriducibilità altrui. "L'intraducibile può oggi così proporsi come categoria fondativa di un'ermeneutica che accetta sino in fondo la sfida della conoscenza, ma è anche

³¹⁵ Cit. D. De Leo, *La relazione percettiva*, 2008, p. 127.

³¹⁶ Cit. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, 2003, loc. 820 (Ebook).

³¹⁷ Cfr. M. Heidegger, *I problemi fondamentali della fenomenologia (1919/1920)*, Quodlibet, Macerata, 2017, pp. 24-25.

³¹⁸ *Ibidem*.

consapevole del limite e, soprattutto della portata etica del limite”³¹⁹. Appartenendo al mondo, il filosofo non mira a conoscere, ma partecipa alla conoscenza, non inquadra con il cannocchiale da un’alta torre ben difesa, ma si accuccia tra i fili d’erba per avvicinarsi allo scarabeo dorato che corre sul respiro del mondo. In un siffatto quadro teorico, come si inquadra la musica per la fenomenologia? Nel pensiero di Merleau-Ponty l’espressione del simbolo artistico non è una percezione speciale che svela una realtà altrettanto superiore, similmente a quanto invece avviene nella filosofia dell’*ineffabile* di Vladimir Jankélévich³²⁰, bensì traduce intersoggettivamente la consapevolezza organica, radicata nel percepito, della connessione costitutiva tra cognitivo, motivazionale ed emozionale, in cui la dinamicità del processo vieta la sua riduzione a una serie meccanica di cause ed effetti.³²¹

Sebbene il filosofo francese non abbia dedicato molteplici riflessioni all’arte sonora, è lineare dedurre dal suo sistema fenomenologico, i presupposti dell’origine e della fruizione dell’arte sonora, in quanto strumento espressivo e comunicativo immanente di relazione intersoggettiva ed esplorazione della propria e delle reciproche soggettività. Ma Merleau-Ponty scrive anche:

Le parole, le vocali, i fonemi, considerando il senso emozionale e non solo quello concettuale, sono modi di *cantare il mondo* e sono destinati a rappresentare gli oggetti non in ragione di una somiglianza oggettiva, [...], ma perché ne estraggono e nel senso proprio ne esprimono l’essenza emozionale [...] modi per il corpo umano di celebrare il mondo e, in definitiva, di viverlo.³²²

La musica, il suono musicale, in poche parole aiuterebbe a comprendere lo spettacolo del mondo nel suo darsi emozionale, senza ingabbiarlo in categorie emotive, bensì cogliendone le dinamiche, le essenze vitali, le relazioni, rappresentando un imprescindibile strumento di ricerca fenomenologica.

³¹⁹ Cit. G. Martini, *La sfida dell’irrappresentabile*, Franco Angeli, Milano, 2005, p. 11.

³²⁰ “Il linguaggio musicale a sua volta ci suggerisce, in generale, un senso che non era nostra esplicita intenzione comunicare” Cit. V. Jankélévich, *La musica e l’ineffabile*, trad. it di E. Lisciani-Petrini, Bompiani, Milano, 2001, p. 25.

³²¹ Cit. D. De Leo, *La relazione percettiva*, 2008, p. 67.

³²² Cit. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, 2003, pp. 258-259.

4.2 Il suono è carne

“Quando tocco la mano destra con la mano sinistra, l’oggetto mano destra ha anch’esso la singolare proprietà di sentire”³²³

Tocco e sono toccato: così Merleau-Ponty conduce il suo lettore ad intuire, mediante una efficacissima situazione comodamente e più volte replicabile nella propria solitudine, la profonda essenza oggettuale del soggetto. L’uomo è sempre nello stesso tempo soggetto ed oggetto di conoscenza: nel suo conoscere egli intuisce se stesso che conosce, in un magrittiano gioco di specchi³²⁴ a prima vista surreale e vorticosamente destabilizzante, ma profondamente reale.

La posizione semiologica, analitica e formalista sembra indugiare sull’oggetto musicale, quasi che il soggetto e la sua intenzionalità siano marginali nella creazione dell’opera musicale, nella sua esecuzione e nella sua fruizione: ben altra è la posizione post husserliana di Giovanni Piana, che si appoggia al concetto di empatia come orientamento di un soggetto a percepire un altro soggetto nella sua attività intenzionale e decisionale, costruendo la vera e propria “intersoggettività, capace di “leggere” le possibilità insite nella materia nel momento stesso in cui esse si rivelano come vissuti”³²⁵.

Pertanto, se le teorie semiologiche sono prevalentemente teorie strutturali narrate alla terza persona, le analisi del fenomenologo sono tentativi di coniugare la soggettività ineliminabile dell’ascoltatore con l’oggettività, anch’essa ineliminabile, della formazione di suono. Merleau-Ponty, tuttavia, compie un passo maggiormente profondo nel pensiero della percezione, ricordando che l’unica via di accesso verso le cose e verso il mondo è quella che è data dalla particolare configurazione fisica, cioè dalle proprietà dei sensi, e dalla posizione in cui si è situati nel mondo³²⁶. Vedere implica sempre un paio d’occhi ed un punto di vista; ascoltare coinvolge il sistema uditivo e l’acustica del suono, intendere l’altro passa necessariamente dall’esame di ciò che l’altro suscita nel soggetto, similmente a quanto accade nella terapia psicoanalitica, durante la quale, per aver chiare

³²³ Ivi, loc. 2374 (Ebook).

³²⁴ Riferimento visivo all’opera di René Magritte (1937), *La riproduzione vietata*, ritratto surrealista del poeta Edward James, custodito e visibile presso il Museo Boijmans Van Beuningen.

³²⁵ V. La Matina, *L’accadere del suono. Musica, significante e forme di vita*, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2017, p. 46.

³²⁶ Cit. D. De Leo, *La relazione percettiva*, 2008, p. 64.

le idee sull'andamento del percorso di cura, lo psicoterapeuta esamina il *transfert* ed il *controtransfert*, che se ignorati agirebbero indisturbati sulla relazione e genererebbero cambiamenti non correttamente individuati e gestiti. Non è possibile ignorare che l'uomo sia simultaneamente soggetto ed oggetto degli enti con cui entra in contatto, e tale sua condizione muta ovviamente il suo sguardo sulla realtà, i cui dati fenomenologici verranno registrati in maniera qualitativamente influenzata dal rapporto del soggetto con se stesso e con gli oggetti per cui egli è soggetto o persino oggetto. La rivoluzione fenomenologica, che estingue tutti i dualismi, bollandoli come mera esemplificazione dell'enigma della coscienza, esorta al superamento della rubricazione del mondo in oggetti e soggetti, poiché ogni soggetto è oggetto contemporaneamente di sé e dell'oggetto stesso³²⁷.

Colui che percepisce non è più l'uomo cartesiano, ma un individuo esistente, che scopre la realtà mentre il suo cuore batte, il suo petto si gonfia, la sua fame sorge, il freddo gli causa i brividi, gli affetti lo impensieriscono: e tutte queste sue caratteristiche, comuni a tutti i senzienti e pure diverse per ognuno di loro, influiscono sulla sua capacità di produrre *interpretazioni* degli stimoli percepiti. Un concetto cardinale nella fenomenologia, ed in special modo nell'opera di Paul Ricoeur, è quello di interpretazione: l'osservazione di un oggetto da parte di un soggetto produce non una sua descrizione univoca e puntuale, una verità sul suo essere intrinseco e sul suo stare nel mondo, bensì una versione completamente personale di risposta a questi interrogativi³²⁸. Una vedetta che osserva una distesa pianeggiante dal fianco di una montagna potrà infatti riferire al suo contingente il mancato avvento di genti indesiderate solo dallo spazio coperto dal suo sguardo, mentre del territorio restante e delle sue possibilità di essere percorso ed invaso nulla potrà dire; per altro, se quella sentinella sarà stanca per la lunga notte passata a vegliare, o concentrata su ogni flebile rumore, se si sentirà dominato dalla paura o dal desiderio di vendetta, le rappresentazioni mentali di quel momento varieranno incommensurabilmente, e le sue risposte agli stimoli saranno conseguentemente differenti. E cos'è un filosofo, se non una vedetta del pensiero?

Per quanto possa essere avvertito come limitante da un pensatore con inclinazioni aristoteliche, o kantiane, o ancora teistiche, la condizione necessaria all'esistenza umana

³²⁷ Ivi, p. 40.

³²⁸ Cfr. P. Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni*, trad it di R. Balzarotti, F. Botturi, G. Colombo, Jaca Book, Milano, 2007, pp. 14-16.

è il corpo: come magistralmente enunciato da Merleau-Ponty l'uomo ha un corpo ed è un corpo il quale, in netto contrasto con la *res cogitans* cartesiana, è la sola modalità di essere al mondo e di rapportarsi ad esso³²⁹. In una minuta dichiarazione, così evidente da essere quasi luminosa, si sente lo schianto della caduta del dualismo intellettualista proprio di ispirazione cartesiana, in favore di un *unicum* materico pensante che ha tra le sue principali peculiarità l'inconsistenza e la caducità: si ricomincia il cammino filosofico dalla consapevolezza di essere sensi pulsanti ed affamati di informazioni, con il fine primo, e forse anche ultimo, di sopravvivere nella maniera migliore possibile.

I sensi registrano lo *spettacolo del mondo* senza sosta, interferendo con esso e lasciandosi plasmare e provando alla coscienza non solo di essere nell'Essere (inteso come la realtà tutta), bensì di essere l'Essere; e quindi:

Se l'essere non è più davanti a me, ma mi circonda e, in un certo senso, mi attraversa, se la mia visione dell'Essere, non si effettua da un altro luogo, ma dal cuore dell'Essere, allora i cosiddetti fatti, gli individui spazio-temporali, sono da subito innestati sugli assi, sui cardini, sulle dimensioni, sulla generalità del mio corpo, e quindi le idee sono già incrostate nelle sue giunture.³³⁰

Persino il lessico del filosofo francese richiama la materia carnea del corpo, le sue costituenti fisiologiche, che assicurano l'afflato necessario alla ricerca filosofia ed esistenziale: il corpo, e non l'anima o lo spirito è vettore del proprio essere-nel-mondo, per dirla à la Heidegger e pur percependosi unitario, sperimenta l'ambiguità di essere conoscente e conosciuto nel limite fisico dei suoi confini di pelle. Pelle che contiene, protegge, ma divide ed isola, che odora e scambia, ma preserva e indebolisce³³¹. Così il corpo, come materia pensante, ha straordinari strumenti per indagare il mondo e grazie a loro elaborare domande a cui tentare di rispondere: i già citati sensi, ognuno con le proprie risorse, ognuno con le proprie criticità, filtrano i dati, arricchendoli di *qualia* altrimenti inimmaginabili.

³²⁹ Cit. M. Merleau-Ponty, *La fenomenologia della percezione*, 2003, Loc. 1903 (Ebook).

³³⁰ Cit. M. Merleau-Ponty, *Visibile e invisibile*, a cura di M. Carbone, trad. it di A. Bonomi, Bompiani, Milano, 2003, p. 137.

³³¹ Per un impagabile approfondimento sull'analogia tra la pelle e le strutture dell'io dal punto di vista psicanalitico, si suggerisce la consultazione di D. Anzieu, *L'Io-Pelle*, trad. it di A. Verdolin e M. Schirinzetti, Raffaello Cortina, Milano, 2017.

Secondo più antico tra i sensi, l'udito ha due caratteristiche fisiche, le quali lo rendono adatto a simboleggiare alcune evidenze filosofiche proprie della fenomenologia, in un sortilegio inebriante a cui è impossibile sottrarsi: contrariamente alla vista, al gusto od all'olfatto, difatti, non è possibile sottrarre completamente le orecchie allo stimolo uditivo, come dimostrò efficacemente John Cage, nella sua camera anecoica³³², ed in secondo luogo le variabili concorrenti alla fruizione uditiva, ancorano temporalmente l'ascolto, l'ascoltatore e l'ascoltato, all'irripetibile momento presente. Se si riflette con attenzione sull'udito, senso precipuo, ma non esclusivo, della fruizione musicale, si può intuire la radice sia dell'inconsistenza dell'io, il quale non può giammai isolarsi dalla realtà né nella sua origine, né nel suo divenire, assieme alla sua impermanenza, dacché la coscienza, similmente allo stimolo uditivo, non permane mai simile a se stessa, ma sempre muta, e quindi sempre muore.

Come suggerito dal testo del sociologo John Shepherd, *La musica come sapere sociale*, una struttura sociale, che elegga come senso prediletto per l'indagine sul reale la vista, sceglie, consapevolmente od inconsapevolmente, di cedere all'ammaliante utopia dell'oggettività e della permanenza del mondo e conseguentemente di sé. Si entra in un antico palazzo, sede di una pregiata mostra di pittura preraffaelita, e camminando lentamente ci si imbatte nell'Ofelia di John Everett Millais: la sua drammatica grazia, la sua pallida manifestazione di forza decisionale, col suo vivido eppure nebuloso stile, sconvolgono l'osservatore, che resta incantato e pensoso, dinanzi alla storia d'amore e morte cristallizzata in quelle magnifiche perle d'olio. Ecco la percezione visiva: si aprono le palpebre, la luce invade la retina, il cervello registra l'informazione, si richiudono le palpebre, si gira la testa e l'immagine scompare: eppure quel quadro è fisicamente lì, prima che l'osservatore giunga, e continua ad esser lì, anche dopo il suo allontanamento; occupa uno spazio e si deteriora molto lentamente nel tempo. Concludendo, la vista è perfetta per figurarsi una realtà fatta di soggetti ed oggetti, consistenti, che possono separarsi e che perdurano nel tempo; l'udito contrariamente fa percepire con cristallina chiarezza la compresenza di soggetto ed oggetto nella stessa realtà e nello stesso tempo,

³³² L'eccentrico compositore e studioso John Cage, per realizzare degli esperimenti sul silenzio e sul controllo dell'emersione del suono, fece costruire una camera anecoica, completamente insonorizzata dai rumori esterni. Ebbene, nel momento in cui, entrandovi e raccogliendosi in totale silenzio, si avvide della presenza di molteplici suoni residui (il battito del cuore, i borborigmi, il flusso del sangue nel sistema circolatorio e persino l'attività cerebrale), comprese che per un essere vivente non è possibile incontrare il silenzio assoluto, e di conseguenza la solitudine assoluta.

e la possibilità per l'oggetto di influire sul soggetto e viceversa, ma ancor più profondamente svela l'irripetibilità dei fenomeni e la loro finitudine.

Tuttavia, al di là delle valutazioni teoretiche e sociologiche, è ovvio che l'uomo non possa isolare i suoi sensi durante la percezione, infatti:

Le nostre percezioni sonore non sono separabili dalle altre. Io non ho mai soltanto percezioni visive o percezioni acustiche [...] l'espressione percettiva non mi dà mai soltanto il suono: è legato al mio corpo tutto intero e al modo con il quale, a partire da me stesso compie punto zero tutti i movimenti cinestetici, il mio corpo esperisce il mondo e si muove e si orienta nel mondo.³³³

È il corpo intero a percepire e reagire al fenomeno musicale e d'altronde come ignorare il fatto che ascoltare la musica conduca a muoversi, come dirigerla o suonarla: la carne vibra con le frequenze sonore e genera un assetto fisiologico, il quale si registra alla coscienza come conoscenza incarnata³³⁴. E cosa si innesta tra i fasci dei muscoli, le nocche delle dita, l'amigdala ed i pori della pelle? La fotografia vitale di una pulsazione e del suo articolarsi in ritmo, di una linea melodica e dei suoi crescendi e diminuendi, dei timbri sonori con le loro personalità, del sostegno armonico e delle sue voci. Non la mente sola analizza, cataloga, divide, riduce, ma il corpo per intero, nella sua incredibile potenzialità di far sgorgare ed organizzare il pensiero, vive per intero l'avvenimento musicale, che smette di essere ciò che è nell'esatto istante in cui accade. La funzione di tale forma di conoscenza incarnata è quella di fornire all'uomo un'allenamento al riconoscimento di narrazioni dinamiche affettive e motorie dello stare al mondo³³⁵, al fine di sviluppare una propria forma di reazione idonea ed evolutivamente vantaggiosa³³⁶.

Concludendo, il suono è assieme vibrazione e carne, è fuori e dentro, parla del compositore, dell'esecutore e dell'ascoltatore contestualmente, si espande nello spazio e si nasconde nelle cavità del pensiero, in un mistero che è tutto fuorché facilmente

³³³ E. Paci, *Annotazioni per una fenomenologia della musica*, Aut-Aut 79-80, Il Saggiatore, Milano 1964, p.57.

³³⁴ Cit. A. Cox, *Music and Embodied Cognition: listening, moving, feeling and thinking*, Indiana University Press, Bloomington (IN), 2016, p. 54.

³³⁵ "La percezione da semplice strumento che registra colori, configurazioni, suoni, a mezzo tramite il quale il quale l'organismo ottiene informazioni in merito alle forze amichevoli, ostili, o comunque significative cui deve reagire" Cit. D. De Leo, *La relazione percettiva*, 2008, p. 81.

³³⁶ Cfr. L. Perlovski, *Music, Passion and Cognitive Function*, Academic Press, Cambridge (MA), 2017.

distinguibile o solvibile, e che perciò rivela il rapporto con la musica non come quieta contemplazione, ma come mirabile, coinvolgente e pregnante avventura.

4.3 L'avventura dell'ascolto

Ogni frase melodica, ogni sviluppo armonico propongono un'avventura. L'ascoltatore affida il suo spirito e la sua sensibilità all'iniziativa del compositore; e se alla fine sgorgano lacrime di gioia, è perché questa avventura, vissuta da cima a fondo in un tempo molto più breve che se si fosse trattato di un'avventura reale, è stata anche coronata da successo e termina con un piacere che difficilmente trova riscontro nelle avventure vere e proprie.³³⁷

Chi ascolta musica, si è detto parta per un'avventura, in cui l'esercizio della dimensione estetica della coscienza viene da Jankélévitch fatta confluire in quel modo privilegiato di vivere che custodisca i caratteri dell'autenticità piena e che sia immerso nel tempo, per farne emergere le potenzialità rivelative, ovvero la sua natura di durata³³⁸. Quest'avventura, secondo il sociologo e filosofo Georg Simmel, è l'esperienza del saltare fuori dalla prosa della vita, dall'insieme concatenato degli avvenimenti quotidiani, ma non come dimensione svincolata dagli altri aspetti della nostra esistenza, bensì, se vissuta nella sua profondità, ma come direttamente connessa con il centro della vita, ed è perciò estranea all'andamento superficiale di essa: in breve, anche se per una via insolita e molto indiretta, l'esser fuori è una forma dell'essere dentro³³⁹. Ci si distanzia dall'ordinario, durante l'ascolto della musica, ma non per salire sulla *turris eburnea* dell'analisi formalista, bensì per calarsi come speleologi del simbolo nella rete delle dinamiche della realtà, per comprenderla e specchiarvi le proprie vicende.

³³⁷ Cit. C. Lévi-Strauss, *L'uomo Nudo*, trad. it di E. Lucarelli, Il Saggiatore, Milano, 2008, p.589.

³³⁸ Cit S. Vizzardelli, *Battere il tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch*, Quodlibet, Macerata, 2003, p. 27.

³³⁹ Cit. G. Simmel, *L'intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici*, a cura di G. Antinolfi, Mimesis, Milano, 2021, p. 29.

L'avventura dell'ascolto schiude l'opera musicale che diventa un tutto nell'ascoltatore, il quale, a mano a mano che il manifestarsi sonoro si dipana, ricostruisce il brano ritornando continuamente a quanto appena scomparso dall'orizzonte percettivo dell'orecchio, ma sopravvissuto nel ricordo. Quando si ascolta un brano musicale si ha la sensazione di essere posseduti dalle idee musicali³⁴⁰, di abbandonare il controllo della propria immaginazione, stregati da un incantesimo che svela un mondo magico:

Quando è riuscita, l'operazione espressiva non lascia al lettore o allo scrittore del testo, lo fa vivere in un organismo di parole, lo installa nello scrittore o nel lettore come un nuovo organo di senso, dischiude un nuovo campo o una nuova dimensione alla nostra esperienza.³⁴¹

Siffatta *malía* presuppone che la materia sonora sia in qualche modo misteriosamente recalcitrante all'elaborazione di un messaggio, come se avesse qualcosa da dire in più rispetto a ciò che il compositore vorrebbe comunicare, e a ciò che l'ascoltatore riesce a cogliere: un sopravanzo di potenza e senso che incanta ed ipnotizza, conducendo a volte verso un ostacolo, altre volte verso un'imprevista bellezza³⁴². L'uomo allora interagisce con uno strumento non codificabile, che in qualche modo *suona come* la vita emotiva e diviene il suo simbolo.³⁴³

Secondo Imberty il simbolo si differenzia dal segno per due aspetti: innanzitutto suppone sempre un rapporto, che sia naturale o convenzionale, di analogia, somiglianza o imitazione tra il simbolizzante ed il simbolizzato, mentre il segno verbale resta arbitrario, non è in sé associabile all'oggetto segnalato. In secondo luogo, tale relazione del simbolo con ciò che esso simbolizza è fondata su una comunanza di reazioni affettive destinate durante il contatto con il simbolo, la quale scaturisce da vicende personali degli

³⁴⁰ Cit. M. Merleau-Ponty, *Visibile e invisibile*, 2007, p. 179.

³⁴¹ Cit. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, 2003, loc. 4501 (Ebook).

³⁴² Cit. V. Jankélévich, *La musica e l'ineffabile*, 2001, p. 25.

³⁴³ Dal greco La parola "simbolo" viene dal latino *symbolum*, prestito dal greco antico *σύμβολον*[?], *sýmbolon* ("segno"), a sua volta derivato dal tema del verbo *συμβάλλω* (*symballo*), formato da *σύν* «insieme» e *βάλλω* «gettare», avente il significato approssimativo di "mettere insieme" due parti distinte. In greco antico, aveva il significato di "tessera di riconoscimento", secondo l'usanza per cui due individui, due famiglie o anche due città spezzavano una tessera e ne conservavano ognuno una delle due parti a conclusione di un accordo o di un'alleanza: da qui anche il significato di "patto" o di "accordo" che il termine greco assume per traslato. Il perfetto combaciare delle due parti della tessera provava l'esistenza dell'accordo.

ascoltatori o appartenenze collettive³⁴⁴. Dunque, il fruitore dell'opera musicale esperisce un simbolo, esercitando perciò, con modalità prevalentemente inconscia, un'attività rappresentativa simbolica basata sul fenomeno dell'assimilazione delle forme musicali articolata secondo Imberty in tre schemi che si coordinano e compenetrano. Il primo schema avvicina gli stati cinetici e posturali di tensione e distensione del corpo al dinamismo musicale conferito dall'insieme di intensità sonora, complessità armonica e velocità; il secondo schema assimila la screziata gamma esperienziale affettiva dell'ascoltatore (aggressività, angoscia / melanconia, depressione / sicurezza, forza) ai gradi di complessità formale della composizione, risultante dalla struttura temporale e dalla differenza di omogeneità delle componenti parametriche (intensità, altezza, durata); il terzo ed ultimo schema accosta immagini mentali visive complesse evocate dalla musica, alle variazioni di volume, le sovrapposizioni o successioni di altezze differenti o alla gestualità melodica.

Scendendo nel dettaglio è d'uopo un esempio chiarificatore per il lettore, che in tal modo possa addentrarsi nella visione del musicologo calandosi nella realtà del fenomeno musicale. Si immagini una giovane donna laconicamente seduta sul sedile di un autobus, lento sulla strada di ritorno da una giornata di lavoro, una delle tante simili giornate di lavoro; guarda il paesaggio cittadino muoversi veloce dietro i finestrini, mentre ormai è già buio; le ultime ore sono state tese ed estenuanti e le prossime la inquietano, perché intrise di solitudine ed ansia. Frattanto che le luci di lampioni e semafori si confondono sullo sfondo tra le gocce di pioggia, decide di silenziare quel ronzio di vita e pensieri che affollano le sue orecchie indossando i fedeli auricolari collegati al suo telefono: il dito sfiora il tasto della riproduzione casuale e la magia si disvela nell'opera 34 n°14 di Rachmaninoff, più nota come *Vocalise*. Lei avverte che quella danza abbandonata del suo corpo scosso dal goffo andare del pesante mezzo è così vicina al largo sospeso e balzante movimento delle note, che si inseguono in un equilibrio sempre precario (primo schema); lei avverte che le rincorse del tema riecheggiato dai differenti timbri, sempre sul limitare di un crescendo che si sgonfia invece di esplodere, divenendo piccolo ed inerme fiato di esistenza è così familiare rispetto a quel suo buio interiore che non trova un nome e quando pensa di esserci vicino non ha la voce di pronunciarlo (secondo schema). Lei avverte che quella notte di luna nuova disegnata nella sua mente da quella composizione,

³⁴⁴ Imberty, M., *Le scritture del tempo*, 1990, p. 34.

dove tutto è ombra perché non esiste luce a definirne, dove pare sempre di riconoscere forme note, le quali poi puntualmente si perdono nell'indefinito ed ignoto, non potrebbe suonare diversamente da come quelle melodie vengono incorniciate dalle armonie (terzo schema). L'utilizzo del verbo avvertire non è fortuito: la catena di eventi fisiologici e psicologici scatenata dall'ascolto dell'opera di Rachmaninoff non è secondo Imberty innescata da un procedimento squisitamente cognitivo, bensì da una forma complessa di intuizione profondamente incarnata nel corpo della giovane donna. Tale tipologia di conoscenza struttura l'esperienza vitale interiore e totalmente soggettiva dell'integrazione o della disintegrazione dell'io, la quale assimila l'organizzazione temporale della musica come simbolo dell'organizzazione somatico-psicologica del coordinamento degli schemi di distensione o tensione³⁴⁵. Ne deriva che la musica, per il pensatore francese, sia una stilizzazione, nel senso proprio di ricostruzione dello stile, della maniera umana di porsi in rapporto con sé e col mondo: se infatti l'opera musicale od un suo frammento sono dotati di un dinamismo medio associato ad una complessità debole, ecco che la risultante percettiva è una vivida sensazione di integrazione psichica; al contrario un dinamismo troppo intenso o troppo debole, combinato con un livello elevato di complessità, apre le porte all'intuizione di una disintegrazione psichica. È chiaro, tuttavia, che resta forte la consapevolezza da parte del fruitore, di trovarsi pur sempre all'interno del pensiero simbolico, che, secondo Imberty, possiede un'essenziale funzione adattiva,

quella di una compensazione dell'investimento della realtà, ottenuta attraverso una derealizzazione del pensiero, che permette l'investimento del soggetto stesso ed il momentaneo ritorno alla priorità del principio del piacere, nella sua modalità ludica, con una presa di coscienza che lo controlla e lo trasforma in principio di valori.³⁴⁶

Pertanto, l'umano sceglie di creare ed ascoltare la musica per costruire un tempo dinamico in cui calarsi nei movimenti della psiche, osservandoli, individuandoli, vivendoli, ma in un'atmosfera per così dire protetta: se si pensa alla tempesta della

³⁴⁵ Ivi, p. 35.

³⁴⁶ Ivi, p. 39.

Pastorale di Beethoven, additata dai formalisti come *musica descrittiva*, poiché sonoramente parlante di un contenuto dichiarato dal compositore stesso, in realtà essa si configura come un *sentimento* di tempesta, una tempesta interiore e non meteorologica, di cui l'ascoltatore percepisce il dinamismo dell'accadere, il timore, l'agitazione, mimato anche dai movimenti dei musicisti dell'orchestra esecutrice. Secondo Imberty difatti, la musica *a programma* non ha che l'effetto collaterale accessorio di descrivere situazioni reali od ambientali: l'espressività musicale rimanda solo alle *Antinomie dello Psicismo Puro*³⁴⁷, le già citate integrazioni e disintegrazioni dell'Io.

4.4 Musicalità e tempo

La potenza riflessiva e trasformativa della musica sull'uomo è radicata nel suo essere un'espressione temporale dell'interiorità, in continuo dialogo con la temporalità umana, la quale è la dimensione costitutiva, assieme al corpo, del principio identitario profondo, personale e per quanto possibile identico a sé lungo tutta la durata dell'esistenza. Il confronto dell'individuo con il tempo è imprescindibile e sovente spaventoso: la percezione della temporalità soggettiva, che si dilata e si restringe, a seconda degli eventi che accadono, si scontra con l'incedere del Tempo dell'universo, il quale vede nascere, vivere, ma sfortunatamente ed inevitabilmente consumarsi e morire tutto il vivente. Paul Ricoeur³⁴⁸ sottolinea quanto la dimensione temporale sia fondante il modo dell'uomo di guardare, comprendere e raccontare la realtà, proprio per la necessità di confrontarsi sulla natura transiente dell'esistenza: e la musica è una modalità espressiva di indagine e comunicazione interpersonale assolutamente temporale. Difatti, fascino della musica è proprio il suo essere un tempo vitale fuori dal Tempo, che l'ascoltatore avidamente coglie, come se lo rubasse agli anni che gli restano da vivere, e sentisse di aver partecipato ad esistenze emotive che non gli verranno messe in conto: si tratta di dati

³⁴⁷ Cit. M. Imberty, *Suoni, Emozioni, Significati*. Per una semantica psicologica della musica, a cura di L. Callegari e J. Tafuri, CLUEB, Bologna, 1989, p. 208.

³⁴⁸ Cfr. P. Ricoeur, *Tempo e Racconto vol.III*, trad.it di G. Grampa, Jaca Book, Macerata, 2007

di tempo, non un tempo obiettivo, né obiettivamente determinabile³⁴⁹, bensì un flusso intersoggettivo di variazioni di intensità ed altezze, impronte dell'avvenire relazionale.

Lo stesso Merleau- Ponty parla, in relazione all'arte ed alla musica, di un tempo mitico, il tempo precedente il tempo³⁵⁰, il tempo in cui taluni eventi conservano l'efficacia continua: una temporalità aionica³⁵¹, in cui un fatto, la fruizione musicale, apre una nuova dinamica, che conserva la sua efficacia ad ogni ascolto; la musica è un tempo senza fine, senza morte, bagnandosi nel quale si può guardare sull'abisso della disperazione, sui picchi della contentezza e verso tutte le zampillanti emersioni emotive, nella sicurezza che non ci travolgeranno, che non ne saremo sopraffatti, che il sole sorgerà ancora. Il tempo come fenomeno, come tempo che appare, si risolve nel soggetto: è l'evento ad essere percepito, non il tempo, e dipendentemente alla qualità della sua percezione, viene misurata la concezione del tempo: ma cos'è quindi il tempo specificatamente musicale, indicato sugli spartiti con quei plurivoci aggettivi come *adagio*, *andante con brio*, *largo*, eccetera? Come definire il tempo musicale, che entra in contatto col tempo soggettivo dell'ascoltatore, se esso non è il tempo dell'orologio, né il tempo vissuto, neppure il tempo del paradigma temporale, né tantomeno il tempo pensato teleologicamente, dato che tutte queste tipologie descrittive del tempo si situano anche al di fuori della musica? Cos'ha di specifico e così avvincente il tempo musicale?

Certamente la presenza dell'opera d'arte non è arresto del tempo, come in fondo affermato anche da Levinas:

Noi siamo sensibili al paradosso che l'istante possa arrestarsi. Il fatto che l'umanità abbia potuto crearsi un'arte rivela nel tempo l'incertezza della sua continuazione e una specie di morte che si accoppia allo slancio della vita³⁵²

³⁴⁹ Cit. E. Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, a cura di A. Marini, Franco Angeli, Milano, 2016, p. 61.

³⁵⁰ Per approfondire il concetto di tempo in Merleau-Ponty, consiglia la lettura di L. Vanzago, *Modi del tempo. Simultaneità, processualità, relazionalità tra Whitehead e Merleau-Ponty*, Mimesis, Milano, 2001.

³⁵¹ Nella classificazione del tempo elaborata dalla Grecia Classica, si annoverano tre personificazioni di tale dimensione: Chrònos, Kairòs ed Aion. Il primo è il tempo cronologico, la serie di eventi che scorre come serie continua ed irreversibile di ora, il secondo è l'istante, il tempo qualitativamente straordinario che si staglia dal flusso di Chronos, generando esplosivo cambiamento, mentre Aion è il tempo che ritorna, il tempo del sempre, quello che nel suo darsi costruisce l'impressione di permanenza ed allontana il terrore della fine.

³⁵² Cit. E. Lévinas, *La realtà e la sua ombra*, in *Nomi Propri*, trad. it di F. P. Ciglia, Marietti, Genova, 1984, p. 186-187.

Al dilemma sulla dimensione specifica del tempo musicale è possibile avvicinarsi solo e soltanto interrogando il suono, elemento primo della musica, circa la sua natura temporale, e magari scandagliando la storia delle riflessioni sul suono, osservandola dal punto di vista della storia della filosofia del tempo, al cui centro si situano Aristotele e Aristosseno, Agostino, Kant, Hegel e Husserl. Tuttavia, qualsiasi confronto critico tra le diverse correnti filosofiche su siffatto interrogativo, confermerebbe la tesi seguente: il tempo del suono non si manifesta *nel* tempo, come se esistesse precedentemente, e indipendentemente da esso, ma *come* tempo, mentre che il suono lo pone in essere. Il suono non ha bisogno, né pretende tempo, utilizzandolo o colmandolo, come se il tempo fosse dato in anticipo, ma *fonda* il tempo nel senso che esso stesso è tempo. I suoni sono il risuonare del tempo, un costante iniziare, permanere e finire, in un incredibilmente vario e variamente combinabile durare e soppesare, scomporre ed accumulare, commisurare e devastare, divellere ed ampliare, fermare e seguitare, contenere ed estendere; e tutta l'infinita ricchezza di forme dinamiche che può prodursi mentre altrettanto pone il tempo.

Se invero il tempo reale non è nulla se non i fenomeni, accadere bergsoniano³⁵³, nel suo nulla viene inghiottito dal tempo musicale: il tempo c'è per l'io solo come tempo suo, fondato da lui, proprio come c'è tempo nella musica solo come il suo tempo, da essa fondato; dalla musica l'uomo impara che nel suo farsi evento, nel suo diventare se stesso, la vita può essere un creare, un fondare il tempo, in cui la somma delle creazioni genera il racconto dell'io, ma anche la sua fine. Il tempo può essere sentito come nemico esterno, che assoggetta, schiaccia, minaccia, tallona e corre forsennatamente verso la morte, oppure si può realizzare la sua inconsistenza indipendente, progettandolo a partire da sé, come fa la musica.

La facoltà privilegiata il contatto dell'uomo con il tempo musicale è l'intuizione, grazie a cui, secondo Merleau-Ponty, un fenomeno mentale appare sempre diretto a qualcosa, intenzionale quindi, oppure veritiero su qualcosa; ebbene nell'Introduzione alla metafisica di Henry Bergson, l'intuizione viene definita come atto di simpatia che ci immette all'interno di un oggetto per renderci partecipi della sua unicità ed inesprimibilità. Sembra dunque che il tempo sia una condizione aprioristica

³⁵³ Bergson per primo ha posto il problema delle diverse declinazioni del tempo nel suo "Saggio sui dati immediati della coscienza". La sua teoria afferma che "quando seguo con gli occhi sul quadrante di un orologio il movimento delle lancette [...] non misuro una durata, come pare si creda, mi limito a contare delle simultaneità, il che è molto diverso". Di conseguenza il tempo della fisica appare una collana di istanti, mentre il tempo della vita è come un gomito di filo, che continuamente muta e cresce su se medesimo. Per Bergson, dunque, il tempo della scienza ed il tempo vissuto sono agli antipodi, un tempo strumentale astratto contro un tempo concreto, una durata, percepibile non razionalmente, ma intuitivamente. Cfr. H. Bergson, *Saggi sui dati immediati della coscienza*, trad.it F. Sossi, Raffaello Cortina, 2001, p. 67.

dell'intuizione³⁵⁴, poiché c'è una realtà che si offre privilegiatamente a questo tipo di avvicinamento, ed essa coincide con il nostro io che dura nel tempo: possiamo cioè simpatizzare più facilmente con il fluire della nostra durata che con qualcosa di più lontano o esterno a noi.³⁵⁵

Riassumendo, l'uomo è un essere temporale, la musica è un linguaggio che produce tempo: comporre musica significa quindi creare un tempo totalmente umano, una forma di tempo che viene esperita profondamente abitando la mente, l'emozione, la coscienza.

Il neonato ha già un'esperienza intima del tempo, che dunque si pone alla base della costruzione di una visione della realtà, della gemmazione dell'intenzionalità, intesa come inclinazione volontaria al vivere ed organizzare il proprio tempo interiore, ed al disegno di un senso globale e compiuto dei propri comportamenti e delle osservazioni. In questo caso il termine senso riveste una duplice funzione: di significato in quanto elemento che rimanda a qualcos'altro, ma anche di direzione del cammino, vettore dell'azione nel tempo. L'intenzionalità maturata dal bambino assieme dà significato al mondo in cui è giunto ed avverte una direzione da imboccare per agire su tale mondo.

I neonati hanno intenzionalità anche nei comportamenti più elementari: piangono per manifestare la fame, il sonno, la stanchezza, ma molto presto, sin dal primo mese di vita, sono capaci di associare i loro messaggi alle risposte ricevute, di dare un senso più completo e complesso al suo piangere, comprendendo di poter influire con la propria intenzionalità sul tipo di risposta e sui suoi tempi. A tal proposito in riferimento alla già citata diade significato/intenzionalità, la vettorialità dell'intenzione non guida un percorso cognitivo, ma emotivo-intuitivo e ciò dimostra l'essenza primigenia della sensibilità nell'atto dell'organizzazione temporale degli avvenimenti, il talento umano precognitivo nell'anticipazione dell'accadere temporale. L'anticipazione psicologica della risposta crea a livello sensibile una tensione, che va crescendo all'avvicinarsi del momento desiderato, come ad esempio l'arrivo della mamma, fino al verificarsi dell'evento, il quale infine genera una distensione, una coscienza di risoluzione molto pacificante. L'intenzionalità agisce proprio sulla quantità e la qualità della tensione, per ottenere una risoluzione più solerte e piena. La musica è manifestazione sonora di tali

³⁵⁴ Cfr. H. H. Eggebrecht, *Understanding Music: The Nature and Limits of Musical Cognition*, trad. en di R. Evans, Routledge, Londra, 2010.

³⁵⁵ Cit. H. Bergson, *Introduzione alla metafisica*, trad. it di D. Giordano, Orthotes, Napoli, 2012, p. 26.

dinamiche temporali tensive e risolutive, comunicate tra gli uomini, con l'obiettivo di preparare la reciproca emotività all'avvento reale degli affetti vitali.

Tale carattere formativo della musica, Recentemente la musicalità viene descritta da una recente psicologia umanistico-fenomenologica come una capacità di mantenere una comunicazione di buona qualità con gli altri: definita così sembra non avere rapporti con il classico significato di musicalità, ovvero l'abilità di riconoscere e riprodurre strutture musicali, ma in realtà due aspetti vanno di pari passo, infatti un bambino od un adulto con una buona efficacia comunicativa avrà più facilità nel perseguire una buona padronanza del medium musicale, mentre quasi sempre vale il discorso contrario. Un'iniziazione³⁵⁶ alla musica, e si utilizza volutamente il termine iniziazione perché mantiene il carattere dell'attività d'insieme e non didattica o formazione, i quali invece evidenziano la modalità frontale dell'insegnamento ed il passaggio unidirezionale dei saperi, può dunque aiutare l'essere umano a gestire e superare i suoi problemi comunicativi. Questa premessa è un ottimo passo iniziale per presentare quanto Imberty sia persuaso che la musica debba avere un ruolo cardinale sia nella formazione dell'essere umano, che nella sua quotidianità, a patto che si comprendano le sue sfumature profonde.

4.5 Tema e variazione: dalla nascita alla sinfonia

Una frase melodica giudicata bella e commovente è veramente tale quando il suo profilo appaia omologo a quello di una fase esistenziale (e questo certamente perché nell'atto creativo del compositore, la stessa proiezione si era già effettuata in senso inverso), e riesca a risolvere agevolmente, sul piano che le compete, difficoltà omologhe a quelle contro le quali la vita, sul piano che le è proprio, verrebbe a cozzare rimanendone spesa sopraffatta.³⁵⁷

³⁵⁶ L'uso della parola iniziazione ha un duplice vantaggio in questo contesto: si sottolinea il carattere comunitario dell'attività e nello stesso tempo fa aleggiare del mistero nel passaggio di contenuti sonoro-musicali da un adulto ad un bambino

³⁵⁷ Cit. C. Lévi-Strauss, *L'uomo nudo*, 2008, p.590.

Nella citazione dell'antropologo Lévi-Strauss appena enunciata, la musica viene presentata come un'omologo della vita che riproduce le sue evenienze relazionali, con le loro ripetizioni e variazioni, i loro moti e le loro dinamiche. Nonostante ciò, si è verificato in questa trattazione che è pretenzioso e fuorviante riconoscere delle specifiche emozioni nel darsi musicale, dal momento che innanzitutto la sussunzione di un percepito sotto una precisa categoria del pensiero, come ad esempio *la tristezza*, o *la rabbia*, o ancora *la spensieratezza*, ha carattere così generico da descrivere ben poco di tale manifestazioni, venendo a mancare le sfumature qualitative più vicine alla realtà carnale di merleau-pontiana memoria. In secondo luogo, le modalità di descrizione delle sensazioni originate dall'ascolto di un'opera musicale afferiscono nella maggior parte dei casi al reame semantico del movimento, del fare, dell'azione. Ne deriva dunque che l'analogia musica-emozione deve essere sostituita da una considerazione più precisa e calzante con quanto fino ad ora affermato e nessuna situazione può fornire il maggior contributo a tale teorizzazione, del rapporto madre figlio, primigenio legame in cui la musica è indispensabile.

Madri e bambini scambiano, tramite l'alternarsi di ripetizioni e variazioni sonore, in quel magico parlare senza parole dei primi mesi di vita, non delle emozioni, ma degli affetti³⁵⁸ secondo il neuropsicologo Daniel Stern, in netto contrasto con la teoria cognitivista delle emozioni di derivazione darwinista³⁵⁹: egli infatti sottolinea come l'emozione non si presenti mai sempre immutata per tutti gli esseri umani, bensì sia sistematicamente e necessariamente associata ad una specificazione qualitativa che ne denota la dinamica, legata all'istante in cui essa si manifesta³⁶⁰. Una gioia esaltante non sarà mai neppure accostabile ad una gioia ieratica e con un buon grado di certezza chi scrive è convinto che il lettore, imbattendosi negli aggettivi esaltante e ieratico abbia senza rifletterci associato dei movimenti del corpo completamente differenti tra loro: la qualità esaltante può essere accompagnata dal moto di allargamento delle braccia, o da

³⁵⁸ D. Stern, *Il mondo interpersonale del bambino*, a cura di A. Biocca, Bollati Boringhieri, Milano, 1992, p. 166.

³⁵⁹ Nel suo testo *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, pubblicato nel 1872, Darwin relaziona i risultati degli studi comparativi condotti negli anni precedenti sulle modalità di riconoscimento ed espressione degli stati emotivi negli animali e nell'animale umano, affermando che esiste una serie di emozioni, correlate dai loro segni somatici (Espressioni facciali e movimenti corporei), dalla natura innata intra e interspecifica. L'eredità di questo libro ha mantenuto il suo fascino anche per la recente psicologia cognitiva.

³⁶⁰ Cit. M. Imberty, *Musica e metamorfosi del tempo. Da Wagner a Boulez: un percorso fra musica, psicologia e psicanalisi*, trad. it di B. Landini, LIM, Lucca, 2019, p. 200.

un salto, mentre quella ieratica da una certa fissità della postura, quasi imitando i *kuroi*³⁶¹ della scultura greco-arcaica. Ebbene in questo senso corporeo secondo Imberty si cela il segreto dell'affetto vitale: la dinamica delle emozioni, il loro distendersi nel tempo mutando, come nastri esposti al vento maestrale, allo scirocco o alla bonaccia, diversi in forza, ma anche in direzione.

Se dunque il corpo nella sua interezza e nelle sue potenzialità, con la prosodia, i movimenti, le espressioni, non accompagna adeguatamente l'esternazione delle emozioni nel dialogo tra esseri umani, allora la comunicazione non sarà adeguata e l'intersoggettività non sarà raggiunta, nell'aereo darsi degli affetti vitali: gli interlocutori resteranno monadi rinchiusi nella propria soggettività, incapaci di percepire l'altro e di palesarsi alla coscienza altrui. Se una madre per calmare il proprio bimbo in lacrime non associasse il movimento del cullare, la delicatezza di una carezza alla dinamica musicale conferita alla parola calma, che sarà distesa, lenta, pronunciata in un registro medio-basso ed arioso, se cioè dovesse accostare qualità contraddittorie di suono, gesto e movimento, allora il messaggio diretto al bambino sarebbe ambiguo, se non addirittura perturbante³⁶².

La genialità della teorizzazione degli affetti vitali di Stern è la definizione di questi ultimi come profili di tempo, forme di esperienza del tempo vissuto³⁶³, incarnato nel corpo che l'uomo è, per tornare a Merleau-Ponty, e che agisce nel mondo; l'emozionalità passa attraverso questa dinamica del corpo e del suo linguaggio non verbale, capace di raccontare istantaneamente ed in un'unica soluzione sfumature indicibili attraverso il linguaggio verbale.

Scrive Imberty:

“[Gli affetti vitali] danno uno spessore al momento, al presente dell'azione o dell'emozione in corso, ed è certamente anzitutto ciò che il neonato percepisce degli atti, dei gesti, degli atteggiamenti della madre o delle persone che lo circondano.”³⁶⁴

³⁶¹ Kùros è nell'arte greca il nome con cui è designato il tipo maschile nudo, stante, creato per statue votive o funerarie in epoca arcaica (800 a.C.-480 a.C.). Cfr. A. Giuliano, *Storia dell'arte greca*, Carocci, Roma, 2017.

³⁶² Cit. M. Imberty, *Musica e metamorfosi del tempo*, 2019, p. 203.

³⁶³ Cit. M. Imberty, *Scritture di tempo*, 1990, p. 41.

³⁶⁴ Cit. M. Imberty, *Musica e metamorfosi del tempo*, 2019, p. 200.

La musica rappresenta per gli affetti di vitalità una banca inesauribile di vettori dinamici, eventi musicali che veicolano significati temporali di orientamenti, di progressione, di diminuzione o di crescita, di ripetizioni o di ritorni. Vettore quindi, direzione intenzionale del senso affettivo nello scambio comunicativo. La comunicazione non verbale si configura dunque come una sorta di accordamento affettivo, simile a quello che il primo violino fa con l'orchestra prima di un concerto: le persone coinvolte elaborano vettori dinamici sonori a partire dalla reciproca imitazione, alternata a piccole variazioni, le quali sembrano rassicurare le parti sulla comprensione dei contenuti affettivi per poi condurle su altri temi.³⁶⁵

Nel suo illuminante saggio *Musica e Metamorfosi del Tempo*, il musicologo Imberty si confronta con l'opera del neuropsicologo Daniel Stern³⁶⁶, considerato grande ispiratore delle sue indagini grazie al ponderato ed ardimentoso rinnovamento dell'approccio al mondo del bambino, raggiunto attraverso una forma di epistemologia, che è possibile straordinariamente chiamare epistemologia della fenomenologia. Secondo Imberty, infatti, Stern si fa promotore di una psicologia fenomenologica che tiene conto della posizione insieme del soggetto osservato e del soggetto osservante, donando una profondità di indagine rivoluzionaria ed azzerando il peso dei paradigmi cognitivisti sull'osservazione e sull'interpretazione dei dati. Il ricercatore, con il suo senso-del-mondo, influisce sull'evento che sceglie di scandagliare sia per le modalità di esplorazione, per la scelta degli elementi da esplorare, ed anche per le chiavi interpretative delle rilevazioni raccolte: è quindi un'illusione secondo Stern, in special modo in ambito psicologico, la costruzione di un sapere oggettivo ed asettico, che elimini lo sguardo di chi guarda e le variabili di ciò che viene guardato.

L'idea di Stern è che nello sviluppo dell'uomo ha un ruolo fondamentale quello che Husserl chiamava la coscienza intima del tempo³⁶⁷: c'è una parte di tensione in questa coscienza che conduce ad esercitare la propria intenzionalità. Osservando la diade madre-figlio, Stern evidenzia come il rapporto sia gestito tramite un susseguirsi di ripetizioni e variazioni, da non intendersi come strumenti di apprendimento di matrice cognitivo-

³⁶⁵ Ivi, p. 205.

³⁶⁶ Daniel Stern (1934-2012) è stato uno psichiatra e psicoanalista statunitense, pioniere degli studi di Infant Research, effettuati dall'inizio degli anni 80, alla ricerca degli elementi costitutivi della relazione madre-bambino e dei loro effetti sullo sviluppo emotivo-affettivo del neonato.

³⁶⁷ E. Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo* (1893-1917), trad.it di A. Marini, Francoangeli, 2016, pp. 61-62.

comportamentale³⁶⁸, o di estinzione del desiderio di matrice psicanalitica³⁶⁹, bensì come base del comportamento umano appreso dal rapporto primigenio, quello con la madre³⁷⁰. Questo espediente comunicativo della ripetizione non possiede originariamente la funzione di insegnare il linguaggio parlato, ma di mantenere viva l'attenzione del bambino sul manifestarsi materno, per dargli l'intuizione che si può padroneggiare il tempo³⁷¹, grazie alla prevedibilità della ripetizione. Si pensi alla ripetitività del battito cardiaco della madre, od al suono del suo respiro, che nel neonato sono garanzia di permanenza che placa il terrore della morte³⁷² e dell'abbandono e lo aiuta ad abbandonarsi al sonno.

Tuttavia, nelle ripetizioni si introduce il gioco imprevisto della variazione, con una innata conoscenza precisa del momento in cui palesarla, della quantità e qualità degli elementi variati rispetto al tema originale, in modo tale da stimolare la curiosità del bambino, senza turbare la sua serenità, grazie alla percezione di un certo senso di continuità e sicurezza anche nel difficile iato del cambiamento³⁷³.

Questa maestria materna di strutturare il tempo con il sistema comunicativo temavariations è così naturale da apparire semplice, ma le sue implicazioni psicologiche e musicali sono argomenti tutt'altro che esauriti: sta di fatto che tale abilità rende efficace e proficua la comunicazione della prima coppia della vita umana, decisiva nella crescita armonica dell'individuo, il quale acquisisce in maniera globale, amodale e sincretica una serie di contorni temporali che sono "schemi-di-essere-con"³⁷⁴. Se infatti si prendono in

³⁶⁸ Troviamo traccia dell'associazione ripetizione-apprendimento fin dalle prime teorizzazioni Pavloviane del condizionamento classico. Per questa corrente la ripetizione influisce solo sull'acquisizione di schemi di pensiero o di comportamento e non sulla costruzione di un senso del tempo e dell'esistenza all'interno del tempo. Cfr. C. Cornoldi, M. Tagliabue, *Incontro con la Psicologia*, Il Mulino, Roma, 2013.

³⁶⁹ Freud teorizza che dietro la ripetizione degli eventi si celi la pulsione di morte, intesa come bisogno intrinseco di morire che ha ogni essere vivente, il quale tende a tornare a uno stato preorganico, inanimato, ma in un modo personale, intimo. Cfr. S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale. Al di là del principio del piacere*, trad.it A. M. Marietti, Bollati Boringhieri, Milano, 2012.

³⁷⁰ M. Imberty, *Musica e metamorfosi del tempo*, 2014, p. 191.

³⁷¹ Ivi, p. 193.

³⁷² Lo stile musicale per Imberty è simbolico del tempo, delle angosce e dei fantasmi che al tempo sono legati, compreso il più grande e spaventoso, la morte. Cit. M. Imberty, *Scritture del tempo*, 1990, p. 69.

³⁷³ Ricoeur commentando la teoria di Freud sul gioco ripetitivo, afferma che il gioco di far apparire e scomparire un oggetto, che Maria Montessori indicava come propedeutico al guadagno della permanenza dell'oggetto, attua "la messa in scena della perdita dell'essere amato". P. Ricoeur, *Della Interpretazione. Saggio su Freud*, trad.it di E. Renzi, Il Saggiatore, 2002, p. 318.

³⁷⁴ Cit. M. Imberty, *Musica e metamorfosi del tempo*, p. 197.

esame i comportamenti delle madri con diagnosi borderline³⁷⁵, si noterà che nei momenti di scambio della diade esistono problemi di interazione con il bambino, simultanei all'incapacità di variazione dei toni e dei movimenti: la ripetizione è ossessiva e continuativa ed il bambino non riesce così a sviluppare una risposta attenta e quindi emotivo-affettiva ai richiami materni, con il probabile conseguente sviluppo di difficoltà nella sua espressività in ambito relazionale. Disfunzioni che possono diventare invalidanti per il futuro del bambino, se non trattate proprio con il ripristino delle modalità comunicative primigenie, in tal caso ad esempio supportando la salute mentale delle madri, magari con l'aiuto della musicoterapia.

Studiare il motherese³⁷⁶ o baby talk³⁷⁷ è illuminante per comprendere come le variazioni dinamiche e melodiche su temi ripetuti siano vitali per la comunicazione tra esseri senzienti: il rallentamento della pulsazione, l'accentuazione sillabica, l'aumento del volume, l'articolazione prosodica, sono tecniche innate per permettere al bambino di entrare nel mondo comunicativo umano ed iniziare a conoscere la natura della realtà a lui circostante, inizialmente protetta e ristretta al nucleo familiare (esempio: il crescendo associato alla scala ascendente del "ti prendo, ti prendo, ti prendo...preso!" In cui la parola è la stessa, mentre la variazione è nel ritmo, nella melodia, nell'intensità della prosodia). La ripetizione nel rapporto madre/padre-bambino non ha una destinazione didattica, volta a preparare il bambino all'apprendimento del linguaggio verbale, ma ha innanzitutto la funzione fondamentale di ribadire al neonato la presenza dei genitori, il suo essere al sicuro nonostante i cambiamenti: un valore esistenziale oltre che biologico e psicologico.

Attenzione collaterale dovrebbe essere secondo Imberty destinata al canto materno e paterno, pur molto differenti dal punto di vista dell'articolazione e del tessuto vocale: un canto improvvisato, spontaneo, anche senza parole e senza destinazione estetica, il quale, associato al motherese, potrebbe essere di grande influenza nella formazione

³⁷⁵ Cfr. A. Delavenne. *Musicality of mother-infant interactions*. 9th ICMPC - 6th conference of ESCOM, Bologna. Simposium The Origins of Human Musicality, 2006. In Imberty M. & Gratier M. *Musicae Scientiae special issue*, 2007.

³⁷⁶ Il Motherese o Parentese è la modalità vocale con cui la madre o i genitori si relazionano al bimbo: essa ha delle peculiarità uniche nel panorama comunicativo umano che hanno attratto molti studiosi per le loro ricerche in ambito psicologico, ma stranamente non in ambito musicale. Per approfondire si consiglia la lettura di C. Trevarthen, *Communicative Musicality or Stories of Truth and Beauty in the Sound of Moving*, in *Sémiotique de la musique*, 6, 2015, pp.165-194.

³⁷⁷ Un altro consiglio di lettura sul babytalk riguarda l'articolo della professoressa Dissanayake: D. S. Miall, E. Dissanayake, *The Poetics of Babytalk*, *Human Nature*, 14, 2003, pp. 337-364.

emotiva e relazionale del bambino, oltre che a mio avviso della sua creatività e del suo senso di libertà espressiva.

Dunque preservare in età adulta una buona conoscenza ed un uso sapiente di ripetizioni e variazioni, consonante ad una buona qualità musicale, coincide con una ottima efficacia comunicativa, una musicalità ben sviluppata; e l'ascoltatore, esposto alla creatività di una buona musicalità, si può affermare torni bimbo, divertito e stimolato dall'alternarsi di certezza ed incertezza, prevedibilità ed imprevedibilità, nell'allestimento musicale del darsi della vita affettiva.

4.6 Come in un racconto: la protonarratività musicale

La narratività è una organizzazione naturale dell'esperienza umana del tempo: Paul Ricoeur dichiara nel suo testo *Tempo e racconto*³⁷⁸, che esiste un legame naturale fra l'attività di raccontare storie e esperienza umana del tempo. Ogni forma di pensare e di sentire il tempo è legata a questa struttura del raccontare: "il tempo diventa tempo umano nella misura in cui vien espresso secondo un modulo narrativo ed il racconto raggiunge la sua piena significazione quando diviene una condizione dell'esistenza temporale"³⁷⁹.

La musica si configura come forma comunicativa che rende visibile, attraverso i suoni, l'invisibilità dei momenti, delle sensazioni, degli stati d'animo, ricreando il vissuto e non rinviando ad esso³⁸⁰: essa non mostra la cosa stessa, ma l'essere della cosa stessa che ha smesso di esistere per essere; è un'arte che "canta il divino senza dover credere in dio, che canta l'amore senza dover individuarne il corrispettivo."³⁸¹.

Perché possa manifestarsi la comunicatività della narrazione, occorre un accordo tra le persone e quindi tra i loro tempi vissuti che per la durata dell'incontro viaggiano allo stesso ritmo: ecco un ritorno dei parametri musicali all'interno di una tematica

³⁷⁸ Analizza le diverse modalità di racconto ed il loro valore associato all'elaborazione della temporalità, assieme alla loro origine e funzione. Cfr. P. Ricoeur, *Il tempo ed il racconto Vol. I*, trad it a cura di G. Grampa, Jaca Book, 2016.

³⁷⁹ P. Ricoeur, citato in M. Imberty, *Musica e metamorfosi del tempo*, 2019, p. 173.

³⁸⁰ Cit. D. De Leo, *La relazione Percettiva*, 2008, p. 88.

³⁸¹ Cit. M. Merleau-Ponty, *Corso del 1958-1959, in È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, a cura di F. Paracchini e A. Pinotti, Raffaello Cortina, Milano, 2003, p. 35.

solitamente di appannaggio letterario, il ritmo delle parole, il ritmo della voce che racconta. La voce umana è uno strumento molto affascinante con possibilità innumerevoli di modulazioni che esprimono altrettanto innumerevoli intenzionalità, assieme alle proprie qualità puramente fonetiche, le quali costituiscono l'identità vocale della persona. A prova di questa affermazione, il neonato di pochi giorni non solo riconosce la voce materna, basandosi non sul timbro che è filtrato dal liquido amniotico, ma sul suo ritmo, la linea melodica, le dinamiche della voce stessa, ma avverte anche il senso di questa voce, la sua direzione, la sua intenzionalità, manifestando risposte allorché sente che la voce si sta riferendo specificatamente a lui.³⁸²

La sensibilità alla voce umana, che rivela le storie del tempo umano, è dunque cardinale nello sviluppo del bambino, ma anche nella vita adulta, poiché ha queste proprietà straordinarie che permettono di non solo comunicare, ma identificarsi, riconoscersi nell'incontro. Dalla voce e dalle sue qualità sonore prendono il via le declinazioni strumentali e la costruzione della narrazione musicale: consultando gli studi di Trevarthen³⁸³ ad esempio, si figura il rapporto madre-figlio, paradigmatico dei rapporti umani in senso più ampio, come un brano musicale, in cui si enuncia un tema, si alternano proposte e risposte, si raggiunge una climax e si approda ad una distensione conclusiva. Questa è nei fatti una struttura protonarrativa, con un inizio strutturalmente definito, uno sviluppo libero più o meno lungo ed una conclusione altrettanto ben strutturata: si parte da un punto espressivo per raggiungerne un altro con una direzione popolata di differenti intenzioni.

Marcel Proust ne *La Recherche du Temps Perdu*, descrive in un dettagliatissimo passaggio, un momento molto intimo vissuto con sua madre, a cui era estremamente legato: quando era bambino, dopo una serata difficoltosa a causa della paura dell'abbandono materno nell'addormentamento, sua madre scelse per la prima volta di leggergli un romanzo, *François le Champi* di George Sand. L'intero racconto minuzioso ed accorato è tutto basato sulle sfumature dei ritmi, delle melodie percorse dalla voce

³⁸² Ivi, p. 181

³⁸³ Trevarthen, C. (2017). *Maternal voice and conununicative musicality: Sharing the meaning of life from before birth*. In M. Filippa, P. Kuhn, & B. Westrup (Eds.), *Early vocal contact and preterm infant brain development: Bridging the gaps between research and practice* (pp. 3–23). Springer International Publishing, 2017

materna e non sul contenuto del romanzo³⁸⁴. Il senso profondo del racconto è la voce materna che sa legare le parole creando una continuità: il racconto per il bambino è la temporalità, l'intenzionalità, non il messaggio e di conseguenza la protonarratività è precedente al linguaggio; solo in un secondo momento si affaccia un'esigenza denotativa che rende necessaria la parola, ma la narrazione nasce come evento sonoro-musicale.

La musica, pertanto, costituirebbe la traduzione o la rappresentazione della matrice originale di tutte le forme simboliche, di tutte le forme di lingua, cioè di tutte le forme di messa in ordine nel tempo, semplicemente perché trova le sue origini nei primi scambi umani dall'inizio della vita. Non ci sono popoli senza lingua, non ci sono neppure popoli senza musica. Una non procede senza l'altra. La fonte di ogni espressione musicale è là: la musica rivela il potere della sua doppia natura, biologica ma così profondamente sociale, come la lingua.

È per questo che è così importante il canto materno, per porre le basi fondamentali della comprensione dell'interiorità umana e dell'articolazione relazionale, per costruire una solidità che sia padrona della sua espressione e riesca ad accogliere quella altrui, generando sintonizzazioni che produrranno altre protonarrazioni.

Quali sono gli aspetti teorici della protonarratività? Dal punto di vista psicologico, Stern descrive l'esigenza della protonarratività muovendo dal fatto che la memoria umana a breve termine ha una capacità limitata, e di conseguenza tutta la vita e tutti i ricordi si concentrano nella memoria a lungo termine o memoria autobiografica: cosa succede nel passaggio tra le due capacità mnesiche? Il meccanismo è molto semplice: quando il bambino vuole esprimere qualcosa alla madre, lo fa per raggiungere il piacere di essere con lei, quindi comunica per condividere la felicità. Quando lo scopo viene raggiunto e bimbo e mamma sperimentano il piacere di stare uniti, la memoria a breve termine, necessaria per l'atto comunicativo, si libera, inviando il contenuto dell'istante alla memoria autobiografica con una struttura narrativa, pronta cioè ad essere raccontata quando il bambino potrà parlare³⁸⁵. Tutta la memoria autobiografica è fatta di racconti che forse non verranno mai raccontati, ma restano lì, disponibili ad essere espressi nelle varie forme artistiche, come anche la musica. Fondamentalmente l'organizzazione della memoria è protonarrativa: si potrebbe dire che la costruzione del sé non avviene senza il

³⁸⁴ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto I, Dalla Parte di Swann*, trad.it di G. Raboni, a cura di L. De Maria, Arnoldo Mondadori, Milano, 2020, Pgg. 122-123.

³⁸⁵ Cit. M. Imberty, *Musica e metamorfosi del tempo*. 2019, p. 246.

racconto di sé, il raccontarsi; non raccontarsi conduce a non essere visti e quindi traghetta verso un circolo vizioso che sostituisce il racconto con l'azione dimostrativa violenta od il ritiro, che non possono in alcun modo condurre ad una comunicazione efficace, incrementando la frustrazione del senso di confinamento in sé. Questo è il meccanismo che Stern chiama involucro protonarrativo, che, fondando tutti i fenomeni di socializzazione, risulta composto da due elementi: l'intrico (sviluppo) e la linea di tensione drammatica, che accende l'interesse alla comunicazione e mantiene viva la memoria, ma che alla fine deve essere risolta. E sconfinando nella neuropsicologia si può ardire un parallelismo tra l'involucro protonarrativo e la mappa somatosensoriale teorizzata da Damasio nel testo *Emozione e Coscienza* avendo in comune l'obiettivo di costruire una immagine organizzata e coerente del soggetto cosciente³⁸⁶.

E la musica come struttura protonarrativa degli affetti di vitalità, non fa altro che esporre e riordinare strutture di tempo, il tempo interiore dell'animale umano: la sua forza, sia all'interno che fuori dal contesto terapeutico, è proprio quella di organizzare la disorganizzazione del tempo interiore e di creare nuovi legami musicali negli istanti del tempo totalmente separati, trahettandoli nell'interiorità emotiva degli individui coinvolti.

³⁸⁶ Ivi, p. 245

Conclusione

“Alla sorgente”

Così questo fuggevole viaggio si conclude, sperando di aver dischiuso qualche abbaio sul dilemma musicale, spingendo il lettore a cercare le risposte tra le maglie dell'ascolto stesso e nel suo riverberare tra le corde della propria interiorità. L'epoca storica presente è un tempo in cui la musica è divenuta *tappezzeria* e non dichiaratamente od intenzionalmente, come nella composizione di Erik Satie³⁸⁷, bensì per inerzia, per sovrabbondanza, grazie ai prolifici dispositivi di riproduzione: i contorni del fenomeno musicale, prima contrassegnato dalla compresenza di esecuzione ed ascolto, sono sfumati, sfocati, tanto da definire il brano uno *stream*³⁸⁸, più che un evento con la sua straordinarietà. Certo, il momento della fruizione musicale non perde il suo carattere di fatto, il quale trova l'ascoltatore ogni volta differente rispetto alle riproduzioni precedenti e seguenti, ma la percezione globale che si ottiene nel contatto odierno con la musica è accompagnata da un senso di solitudine e da un atto di consumo del bene musicale. Solo un secolo fa era impensabile, infatti, avere a disposizione musica, senza recarsi nei luoghi della musica (piazze, osterie, campi, sale, teatri), o senza suonarla: la consapevolezza di ciò che era necessario per ascoltare della musica rendeva importante l'evento stesso, lo ritualizzava, lo caricava di senso eccedente rispetto al già ricco divenire sonoro e soprattutto spingeva alla ricerca dell'intersoggettività, dell'incontro con altri esseri umani. Oggi, quando i mezzi sono pressoché innumerevoli e disponibili alla stragrande maggioranza della popolazione primomondista, la musica è diventata, nel migliore dei casi, una disciplina da studiare all'interno di scuole adeguate a conseguire determinati risultati didattici, accademici o addirittura professionali; nel peggiore dei casi invece ecco ritrovata la suddetta *tappezzeria*: musica al centro commerciale, musica in sala d'attesa, musica nelle pubblicità, musica in aeroporto. Una musica a cui non si deve stare particolarmente attenti, una musica fatta per mantenere un livello di attivazione consona

387

388

e non dover fare i conti con il silenzio straniante, o col fastidioso vociare dei propri simili, una musica che non si può canticchiare, né ballare, né accompagnare.

Ora sembrerà che questo discorso prenda una piega lamentosa e qualunquista, da anziano pensionato che borbottando sussurra: “Ai miei tempi sì che le cose andavano meglio”. Ebbene lungi dal voler consegnare *boutade* banali ai lettori, chi scrive reputa cardinale sottolineare come il cambiamento drastico della modalità di composizione, produzione e fruizione musicale abbia generato delle criticità nella popolazione occidentale, dal punto di vista antropologico, sociale, e preminentemente psicologico.

Nelle rilevazioni sperimentali dei musicoterapeuti³⁸⁹ è emerso, difatti, che una nutrita parte della gestione emotivo-relazionale dei bambini e degli adolescenti (e si pensa che sia la stessa cosa per gli adulti) è stata compromessa dall’assenza di momenti condivisi liberi e creativi, in cui autonomamente, grazie a linguaggi di gruppo, giochi di ruolo e riti di passaggio, costruire l’identità intersoggettiva e di riflesso quella personale. La musica ha sempre avuto un peso fondamentale, dalle canzoni materne, alle filastrocche, dalle strimpellate di cortile, alle serate in balera, per tutte le motivazioni che sono state illustrate in questo scritto; ed ora che la musica è un fare solo per pochi, e per tanti è un subire, tale assenza si nota prepotentemente. Prova schiacciante il fatto che reintrodurla in contesti non giudicanti, come quello musicoterapeutico, migliora indubbiamente le condizioni psicofisiche e la coesione sociale nei partecipanti.

L’arte di Euterpe dovrebbe tornare protagonista attiva nelle esistenze degli individui fagocitati dalla luminosissima e fulminea era della vista, e perché ciò accada è di primaria importanza che la filosofia ne parli, ma non come si farebbe in un consesso di grandi esperti affacciati nel confronto delle esecuzioni di due baritoni su un particolare passaggio de *I Pagliacci* di Monteverdi, bensì con la stessa urgenza di coloro che con la filosofia pratica vogliono cambiare il mondo. La rivoluzione fenomenologica ha sdoganato l’imprevisto, l’irregolare, il deviante, anche tra i più alti scranni universitari ed occorrerebbe non lasciar cadere nel vuoto questo moto vitale di contrasto alla sicurezza metodica della filosofia analitica, compagna spesso compiacente dello scientismo, nuova vera religione dell’ultimo secolo.

³⁸⁹ Molti articoli sono stati scritti negli ultimi anni sull’argomento ed il loro rappresentanza, si invita alla lettura dello studio Zhang M. et al, *Effect of Group Impromptu Music Therapy on Emotional Regulation and Depressive Symptoms of College Students: A Randomized Controlled Study*, Front Psychol. 2022; 13: 851526. Published online 2022 Mar 31.

Scartabellare tra miriadi di testi, articoli, scambi di opinioni, col fine di contribuire a questa causa, ha fornito infinito materiale da utilizzare per questa trattazione e su cui riflettere per spiegarsi l'esigenza musicale, ma era del tutto inaspettato imbattersi in un campo esperienziale strabiliante e privilegiato per indagare tale interrogativo: la crescita di un'essere umano. Diventare genitore offre una irripetibile occasione per osservare il vero darsi della vita nel suo sviluppo, e la particolare attenzione al ruolo della musica ha svelato un legame deliziosamente forte tra la manifestazione del vissuto psicologico di chi non ha ancora, e si direbbe fortunatamente, la parola ed il sempre più capace utilizzo del suono. Sperimentare il *motherese*, genuinamente e riccamente sgorgato da una antichissima eredità umana, mentre la voce percorre ottovolanti di altezze, giravolte di intensità, ritmi di consonanti e timbri da commedia dell'arte, è stata ed è tuttora un'esperienza incredibilmente formativa e profonda anche dal punto di vista filosofico.

Questo proprio perché, imparando dai maestri della fenomenologia, non vi è nulla come l'immersione nello spettacolo del mondo, per poterlo osservare nella sua realtà, lasciandosi invadere, sconvolgere, mutare, in questo caso dalla musica.

L'augurio più grande che può sgorgare da una zampillante e fresca fonte fenomenologica è quello di lasciarsi andare non solo nel fluire dell'ascolto, bensì nell'esercizio della creatività musicale, dacché l'urgenza del darsi sonoramente è parte anche di coloro che son persuasi di mancare di talento, di ispirazione, di movente. Cantare di più, saggiare timbri e strumenti differenti, cercare situazioni di incontro in musica, dare valore anche all'ascolto evitandone l'associazione con altri stimoli casuali, fare entrare la musica nella pratica quotidiana, non può che portare fresca acqua di sorgente in queste brevi e spesso isolate esistenze.

Bibliografia

Testi di Sergiu Celibidache

Celibidache S., *Über Musik und Musikleben heute, Gespräch mit Heinz Ludwig*, in *Das Orchester*, Vol. 24, Schott Music, Magonza, 1976

Celibidache S., *Man will nichts – Man läßt es entstehen*, Hrsg. J. Schmidt-Carre, München, Pars, München, 1992

Celibidache S., *Phénoménologie de la musique, «La fin est dans le commencement»*, in *Constellations musicales, «Prétentaine»*, par JEAN-MARIE BROHM, 22, octobre 2007, Université Paul Valéry Press, Montpellier, 2007, pp. 15-101

Celibidache S., *Socrate au pupitre*, in *La musique n'est rien. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, a cura di H. France-Lanord & P. Lang, Aries, Actes sud, 2012

Testi di Carl Dahlhaus

Dahlhaus C., Eggebrecht H. H., *Che cos'è la musica?*, Il Mulino, Bologna, 1988

Dahlhaus C., *La musica dell'Ottocento*, trad. it di L. Dallapiccola, La Nuova Italia, Firenze, 1990

Dahlhaus C., *L'idea di musica assoluta*, a cura di L. Dallapiccola, Astrolabio, Roma, 2016

Testi di Peter Kivy

Kivy P., *The Corded Shell: Reflection on Musical Representation*, Princeton University Press, Princeton, 1981

Kivy P., *Platonism in Music: Another Kind of Defense*, *American Philosophical Quarterly*, Vol. 24, N°3, July, University of Illinois Press, Champaign (IL), 1987

Kivy P., *Orchestrating Platonism in The fine art of repetition*, Cambridge University Press, Cambridge (MA), 1993

Kivy P., *Filosofia della musica. Un'introduzione*, a cura di A. Bertinetto, Einaudi, Torino, 2007

Kivy P., *De Gustibus: Arguing About Taste and Why We Do It*, Oxford University Press, Oxford, 2015

Testi di Michel Imberty

Imberty M., *Suoni, Emozioni, Significati. Per una semantica psicologica della musica*, a cura di L. Callegari e J. Tafuri, CLUEB, Bologna, 1989

Imberty M., *Le scritture del tempo*, trad. it di D. Zazzi, Casa Ricordi, Milano, 1990

Imberty M. & Gratier M., *Musicae Scientiae*, European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM), 2007

Imberty M., *Musica e metamorfosi del tempo. Da Wagner a Boulez: un percorso fra musica, psicologia e psicanalisi*, trad. it di B. Landini, LIM, Lucca, 2019

Testi di Lawrence Kramer

Kramer L., *Interpreting Music*, University of California Press, Berkeley (CA), 2010

Kramer L., *Expression and Truth: On the Music of Knowledge*, University of California Press, Berkeley (CA), 2012

Kramer L., *The Thought of Music*, University of California Press, Berkeley (CA), 2016

Testi di Maurice Merleau-Ponty

Merleau-Ponty M., *Corso del 1958-1959, in È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, a cura di F. Paracchini & A. Pinotti, Raffaello Cortina, Milano, 2003

Merleau-Ponty M., *Visibile e invisibile*, a cura di M. Carbone, trad. it di A. Bonomi, Bompiani, Milano, 2003.

Merleau-Ponty M., *Elogio della filosofia*, a cura di C. Sini, SE, Milano, 2014

Testi di Paul Ricoeur

- Ricoeur P., *Della Interpretazione. Saggio su Freud*, trad. it di E. Renzi, Il Saggiatore, 2002
- Ricoeur P., *Il conflitto delle interpretazioni*, trad. it di R. Balzarotti, F. Bottari, G. Colombo, Jaca Book, Milano, 2007
- Ricoeur P., *Tempo e Racconto Vol. III*, trad. it di G. Grampa, Jaca Book, Macerata, 2007
- Ricoeur P., *Tempo e Racconto Vol. I*, trad. it di G. Grampa, Jaca Book, Macerata, 2016

Testi di filosofia della musica

- Bowie A., *Music, Philosophy and Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007
- Cox A., *Music and embedded Cognition. Listening, Moving, Feeling and Thinking*, Indiana University Press, Bloomington (IN), 2016
- Donà M., *Filosofia della Musica*, Bompiani, Milano, 2006
- Eggebrecht H. H., *Understanding Music: The Nature and Limits of Musical Cognition*, trad. en di R. Evans, Routledge, Londra, 2010
- Gracyk T., Kania A., *Three Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, Londra, 2011
- Gurney E., *The power of sound*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011
- Hanslick E., *Il bello musicale*, trad. it di L. Di Staso, Aesthetica, Palermo, 2007
- Klein R., *Musicphilosophie zur Einführung*, Junius, Hamburg, 2014
- Lamatina S., *L'accadere del suono. Musica, significante e forme di vita*, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2017
- Levinson J., *What a musical work is?*, in *Journal of Philosophy*, vol. 77, Columbia University Press, New York, 1980
- Levinson J., *Music, Art and Metaphysics*, Oxford University Press, Oxford, 2011
- Mazzoni A., *Il gioco delle forme sonore. Studi su Kant, Hanslick, Nietzsche e Stravinskij*, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2011
- Migliaccio C., *Introduzione alla filosofia della musica*, UTET Università, Torino, 2009

- Moro N., *Armonia e contrappunto nel pensiero di J. F. Herbart*, Unicopli, Milano, 2006
- Moro N., *Concreto e Astratto. Il formalismo estetico da Johannesburg Friedrich Herbart a Robert Zimmermann*, in *De Musica*, XVIII, Università degli Studi di Milano, Milano, 2014
- Paci E., *Annotazioni per una fenomenologia della musica*, Aut-Aut 79-80, Il Saggiatore, Milano, 1964
- Perlovski L., *Music, Passion and Cognitive Function*, Academic Press, Cambridge (MA), 2017
- Piana G., *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano, 2013
- Rameu J. P., *Code De Musique Pratique Ou Methodes*, Travis and Emery Music Bookshop, Londra, 2009
- Rohmer E., *Da Mozart a Beethoven. Saggio sulla nozione di profondità della musica*, trad. it di A. Mello, Mimesis, Milano, 2017
- Simmel G., *L'intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici*, a cura di G. Antinolfi, Mimesis, Milano, 2021
- Vizzardelli S., *Battere il tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch*, Quodlibet, Roma, 2003
- Wilfing A., *Tonally moving forms. Peter Kivy and Eduard Hanslick's "enhanced formalism"*, Principia LXIII, Tom 63, 2016
- Jankélévitch V., *La musica e l'ineffabile*, trad. it di E. Lisciani-Petrini, Bompiani, Milano, 2001.
- Zangwill N., *Music and Aesthetic Reality. Formalism and the Limits of Description*, Routledge, Londra, 2015

Testi di critica musicale

- Respingo E. (a cura di), *Storia della Musica*, Vol V, Fabbri, Milano, 1964
- Shenton A. (ed.), *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, a cura di A. Shenton, Cambridge University, Cambridge (MA), 2012
- Baroni M. *Storia della musica*, Einaudi, Torino, 1999
- Budden J., *Le Opere di Verdi*, Vol. 1, trad. it di A. Conte, EDT Torino, 2013

- Canonici A., Teodonio M., *Uno alla volta per carità. Il barbiere di Siviglia: analisi storico-letteraria e musicale*, Castelvecchi, Roma, 2016
- Della Corte A., Gatti G. M., *Dizionario di musica*, Paravia, Torino, 1956
- Forkel J. N., *Vita, arte ed opere di Johann Sebastian Bach*, a cura di L. Seppilli Sternbach, Curci, Milano, 1982
- Frisch W., Karnes K. C., *Brahms and his world*, Princeton University Press, Princeton, 2009
- Garbini L., *Breve storia della musica sacra. Dal canto sinagogale a Stockhausen*, Il Saggiatore, Bologna, 2012
- Heine H., *Divagazioni musicali*, trad.it di E. Roggero, Fratelli Bocca, Torino, 1928
- Hinrichsen H. J., *Hans von Bülow's Letters to Johannes Brahms: a Reserarch Edition*, Scarecrow Press, Lanham (MD), 2011
- Károlyi O., *La grammatica della musica*, a cura di G. Pestell, Einaudi, Torino, 2000
- Pärt A., *Note all'album Tabula Rasa*, ECM, München, 1984
- Piston W., *Armonia*, a cura di E. Devoto, EDT, Torino, 1996
- Ruddick, M., *Funny Valentine, la vita di Cher Baker*, trad. it di V. Martorella, Arcana, Roma, 2017
- Schönberg A., *Il pensiero musicale*, a cura di F. Finocchiaro, Astrolabio, Milano, 2011
- Toop D., *Oceano di suono: Musica Ambient e ascolto radicare nell'era della comunicazione*, a cura di M. Piumini, ADD, Torino, 2023
- Wagner R., *L'opera d'arte del futuro*, GoWare, Firenze, 2017
- Walter A., *Franz Liszt. Volume Two. The Weimar Years 1848-1861*, Alfred a. Knopf, New York, 1989
- Wilson E., *Mstislav Rostropovich. Cellist, Teacher, Legend*, Faber & Faber, Londra, 2021

Testi di etnomusicologia

- Arcangeli P. G. & Sassu P., *Sui canti di lavoro*, a cura di R. Leydi, LIM, Lucca, 2001.
- Aubinet S., *Who Sámi Sing. Knowing through Melodies in Northern Norway*, Routledge, Londra, 2023

- Bartok B., *Scritti sulla musica popolare*, a cura di D. Carpitella, Bollati Boringhieri, Milano, 1997
- Bellavitis A., Filippini N. M., Sega M.T., *Perle e ispiraperle. Un lavoro di donne a Venezia tra '800 e '900*, Catalogo della mostra organizzata a Venezia nella Chiesa di San Bartolomeo, dal 3 marzo al 1 aprile 1990, Arsenale editrice, Venezia, 1990
- Blacking J., *Com'è musicale l'uomo?*, a cura di D. Cacciapaglia, LIM, Lucca, 2000
- Chatwin B., *Le vie dei canti*, a cura di S. Gariglio, Adelphi, Milano, 1988
- Danielou A., *Il tamburo di Shiva. La tradizione musicale dell'India del Nord*, a cura di F. Fonte Basso, Casa dei Libri, Roma, 2007
- Eisler H., *La musica della rivoluzione*, a cura di L. Lombardi, Feltrinelli, Milano, 1978
- Honing H., *The evolving animal orchestra. In search of what makes us musical*, MIT Press, Cambridge (MA), 2019
- Lévi-Strauss C., *L'uomo Nudo*, trad. it di E. Lucarelli, Il Saggiatore, Milano, 2008
- Levitin D., *Il mondo in sei canzoni*, trad it di D. Sassio e S. Orrao, Codice, Torino, 2018
- Lomax A., *Tre Land Where the Blues Began*, The New Press, New York, 1993
- Mail D. S. & Dissanayake D., *Tre Poetics of Babytalk*, Human Nature, 14, 2003, pp. 337-364.
- Mithen S., *The Singing Neanderthals*, Weidenfeld & Nicholson, Londra, 2006
- Piccardi C., *Il suono della guerra. La rappresentazione musicale dei conflitti armati*, Il saggiatore, Milano, 2022
- Santoro V., *Memorie dalla terra. Racconti e canti di lavoro e di lotta nel Salento*, Squilibri, Lecce, 2019
- Shepherd J., *La musica come sapere sociale*, a cura di U. Fiori, LIM, Lucca, 1988
- Wallace W. T. & Rubin D. C., "The Wreck of the Old 97": a real event remembered in song, in Neisser U. & Winograd E. (Eds), *Remembering reconsidered: Ecological and traditional approaches to the study of memory*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.
- Wallin N. L., Merker B., Brown S., *The Origins of Music*, Bradford Books (MIT Press) Cambridge (MA), 2001

Testi ed articoli di psicologia e psicologia della musica

- Cornoldi C, Tagliabue M., *Incontro con la Psicologia*, Il Mulino, Roma, 2013

Didier A., *L'Io-Pelle*, trad. it di A. Verdolin e M. Schirinzetti, Raffaello Cortina, Milano, 2017

Deutsch D., *Psychology of Music*, Academic Press, Cambridge (MA), 2012

Freud S., *Tre saggi sulla teoria sessuale. Al di là del principio del piacere*, trad. it di A. Marietti, Bollati Boringhieri, Milano, 2012

Goldberger Z. B., Withing S. M., Howell J. D., *Tre Heartfelt Music of Ludwig van Beethoven*, in *Perspectives in Biology and Medicine*, Vol 57, N° 2, Spring 2014, John Hopkins University Press, Baltimora, 2014

Sachs M. E, Ellis R. J., Schlaug G., Loui P., *Brain connectivity reflects human aesthetic response to music*, in *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, Vol. 11, Issue 6, June 2016, Oxford University Press, Oxford, 2016

Stern D., *Il mondo interpersonale del bambino*, a cura di A. Biocca, Bollati Boringhieri, Milano, 1992

Taubert J. et al., *Face Pareidolia in the Rhesus Monkey*, in *Current Biology*, Vol.27. Issue 16, E2, August 21, Cell Press, Cambridge (MA), 2017

Trevarthen C., *Communicative Musicality or Stories of Truth and Beauty in the Sound of Moving*, in *Sémiotique de la musique*, 6, 2015, pp. 165-194

Trevarthen, C.. *Maternal voice and conununicative musicality: Sharing the meaning of life from before birth*. In M. Filippa, P. Kuhn, & B. Westrup (Eds.), *Early vocal contact and preterm infant brain development: Bridging the gaps between research and practice* (pp. 3–23). Springer International Publishing, 2017

Tronick E. et al., *Infant Research e Psicoanalisi*, a cura di G. Leo, Frenis Zero, Lecce, 2002

Classici della filosofia

Aristotele, *Metafisica*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano, 2000

Eraclito, *Frammenti del Sulla Natura*, in Diels H. & Kranz W., *I Presocratici*, trad. it di G. Reale et al., Bompiani, Milano, 2006

Hegel G. W. F., *Estetica*, trad. it di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Torino, 1967

Heidegger M., *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano, 2015

Kant E., *Critica del Giudizio*, trad. it di A. Bosi, UTET, Torino, 2013

Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della Percezione*, trad. it di A. Bonomi, Bompiani, Milano, 2003

Ovidio Nasone P., *Le metamorfosi*, trad. it a cura di M. Scaffidi Abbate, Newton Compton, Roma, 2013

Platone, *Teeteto*, a cura di M. Valgimigli, Laterza, Bari, 2006

Platone, *Repubblica*, a cura di G. Reale e R. Radice, Bompiani, Milano, 2009

Schopenhauer A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad it di S. Giametta, Bompiani, Milano, 2006

Testi di buddhismo

Bikkhu Bodhi, *The Connected Discourses of the Buddha*, Wisdom, Somerville (MA), 2000

Capra F., *Il Tao della Fisica*, trad. it di G. Salio, Adelphi, Milano, 1989

Eihei Dōgen, *Treasury of the True Dharma Eye: Zen Master Dōgen Shōbōgenzō*, a cura di K. Tanahashi, Shambala, Boulder (CO), 2013

Testi di filosofia

Bergson H., *Saggi sui dati immediati della coscienza*, trad. it di F. Sossi, Raffaello Cortina, 2001

Bergson H., *Introduzione alla metafisica*, trad. it di D. Giordano, Orthotes, Napoli, 2012

Chalmers D., *Che cos'è la coscienza?*, a cura di N. Zippel, Castelvecchi, Roma, 2014

D'Angelo P., *Introduzione all'estetica analitica*, Laterza, Bari, 2008

Egan R. F., *The genesis of the theory of Art for Art's Sake in Germany and England*, Sagwan Press, Londra, 2018

Frunghillo V., *Il rischio e la perdita. Su identità e linguaggio in Martin Heidegger*, Mimesis, Milano, 2022

Goodman N., *Vedere e costruire il mondo*, a cura di C. Marletti, Laterza, Bari, 2008

Hartshorne C., *Three Philosophy and Psychology of Sensation*, Wipf and Stock, Eugene (OR), 2014

- Heidegger M., *In cammino verso il linguaggio*, a cura di A. Caracciolo & M. Caracciolo-Perotti, Mursia, Milano, 1993
- Heidegger M., *I problemi fondamentali della fenomenologia (1919/1920)*, Quodlibet, Macerata, 2017
- Henckmann W., *Über dei Grundzüge von Herbarts Ästhetik*, in Hoeschen A., Schneider L., *Herbarts Kultursystem, Perspektiven der Transdisziplinarität mi 19. Jahrhundert*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001
- Husserl E., *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, a cura di A. Marini, Franco Angeli, Milano, 2016
- Hutcheson F., *L'origine della bellezza*, a cura di E. Migliorini, Aesthetica, Palermo, 2002
- Jackson F., *Epiphenomenal Qualia*, in *The Philosophical Quarterly* (1950–) Vol. 32, No. 127 (Apr., 1982), Oxford University Press, Oxford, 1982
- Jackson F., *What Mary didn't know*, in *The Journal of Philosophy*, Vol. 83, No. 5 (May, 1986), Columbia University, New York, 1986
- Jankélévitch V. & Bérlowitz B., *Quelque part dans d'inachevé*, Gallimard, Parigi, 1978
- Katz J., *Realistic Rationalism*, Bradford Book, Denver (CO), 1997
- Lévinas E., *Nomi Propri*, trad. it di F. P. Ciglia, Marietti, Genova, 1984
- Martini G., *La sfida dell'irrepresentabile*, Franco Angeli, Milano, 2005
- Petöfi J. S., *Scrittura e interpretazione. Introduzione alla testologia semiotica dei testi verbali*, Carocci, Roma, 2004
- Pettoello R., *Introduzione a Herbart*, Laterza, Bari, 1988
- Russo L., *Jean Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, in *Preprint Supplementa*, 15, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, 2005
- Tedesco S., *L'estetica di Baumgarten*, Aesthetica, Palermo, 2000
- Vanzago L., *Modi del tempo. Simultaneità, processualità, relazionalità tra Whitehead e Merleau-Ponty*, Mimesis, Milano, 2001
- Varela F., *Tre Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, a cura di E. Thompson ed È. Rosch, The MIT Press, Cambridge (MA), 2017

Testi di musicoterapia

Cremaschi-Trovesi G., *Il corpo vibrante. Teoria, pratica ed esperienze di musicoterapia con i bambini sordi*, Magi Edizioni, Roma, 2001

Manarolo G., *Manuale di Musicoterapia. Teoria, metodi e strumenti per la formazione*, Carocci, Roma, 2020

Altri testi

Cercignani F., *Wilhelm Heinrich Wackenroder. Arte e vita tra finzione e realtà*, in *Studia theodisca II*, Università degli Studi di Milano, 1995

Giuliano A., *Storia dell'arte greca*, Carocci, Roma, 2017

Gleick J., *L'informazione. Una storia. Una teoria. Un diluvio*, a cura di V. B. Sala, Feltrinelli, Milano, 2015

Goya F., *I disastri della guerra*, a cura di F. Martino, SE, Milano, 2024

Korff H. A., *Lo spirito dell'età di Goethe I. Sturm und Drang*, a cura di G. Moretti, Marsilio, Venezia, 2023

Proust M., *Alla ricerca del tempo perduto, I Dalla Parte di Swann*, trad. It di G. Raboni, a cura di L. De Maria, Arnoldo Mondadori, Milano, 2020

Rousseau J. J., *Correspondance complète*, a cura di R. A. Leigh, The Voltaire Foundation, Oxford, 1998

Rilke R.M., *Poesie*, trad. it di P. De Nicola, L. Traverso, R. Prati, EPIDEM, Novara, 1973

Siciliano T. & Del Bono A. (a cura di), *La tregua di Natale. Lettere dal fronte*, Lindau, Torino, 2019

Tartaro S., *Haiku e Saké. In viaggio con Santōka*, add editore, Torino, 2016

Von Kleist H., *Santa Cecilia ovvero la potenza della musica. Una leggenda*, a cura di V. Riguzzi, EDB, Bologna, 2017

Wackenroder W. H. (2014), *Opere e Lettere. Scritti di Arte, Estetica e Morale in collaborazione con L. Tieck*, in E. Agazzi (a cura di), *Il pensiero occidentale*, Bompiani, Milano, 2014

Wolfe T. C., *O Lost, Storia della vita perduta*, a cura di M. Baiocchi, Eliot, Roma, 2021

Sitografia