

Stefano Oliva
(Università degli Studi di Roma Tre)

F. WOLFF
POURQUOI LA MUSIQUE?

A distanza di otto anni dalla pubblicazione del volume *Dire le monde* (Paris, PUF, 1997), Francis Wolff conclude il suo dittico dedicato al rapporto tra mondo e linguaggio pubblicando il saggio *Pourquoi la musique?* Il legame tra i due lavori potrebbe sembrare debole. In che senso, infatti, un'analisi filosofica dell'«arte dei suoni» – secondo l'intuitiva definizione dell'autore – può andare a completare una trattazione metafisica riguardante la dicibilità del mondo, o meglio, il carattere costitutivamente linguistico della realtà in cui ci muoviamo? La risposta può essere trovata facendo un passo indietro e tornando all'intento programmatico dell'opera precedente. In *Dire le monde* l'autore (professore di filosofia a l'École Normale Supérieure di Parigi) rielabora la concezione di derivazione kantiana secondo cui il linguaggio fa mondo, ovvero determina l'immagine della realtà con cui il soggetto entra in relazione. Le strutture linguistiche modellano dunque i fenomeni imprimendo sulla realtà – di per sé inconoscibile – un ordine derivante dall'articolazione predicativa basata sulla differenza tra nomi e verbi. Nel nostro «linguaggio-mondo» possiamo individuare sostanze a cui vengono attribuiti determinati accidenti, nuclei di (relativa) permanenza che diventano soggetti di particolari avvenimenti. L'immagine del mondo prodotta dal nostro linguaggio si basa dunque su questo equilibrio tra sostanze-nomi e accidenti-verbi; ma sono concepibili equilibri alternativi, ossia linguaggi in cui gli elementi si trovino associati secondo proporzioni diverse? Secondo Wolff il nostro «linguaggio-mondo» è uno tra i vari possibili. In particolare, egli sviluppa l'idea di due casi-limite rappresentati da un linguaggio composto di soli nomi (a cui corrisponderebbe un'immagine del mondo dominata dalla fissità di una permanente identità) e da un linguaggio di soli verbi (a cui corrisponderebbe una realtà infinitamente variabile fatta di puri eventi). Se nel primo «linguaggio-mondo» possiamo riconoscere i tratti del discorso matematico, nel secondo l'autore di *Dire le monde* vede intuitivamente gli elementi del discorso musicale, in cui avven-

nimenti puri si susseguono senza che sia possibile individuare soggetti specifici e contenuti determinati.

Da questa idea di un mondo musicale composto di avvenimenti senza soggetto prende avvio l'indagine condotta nel volume *Pourquoi la musique?* In quanto «arte dei suoni», la musica non fa che ordinare secondo principi di carattere *causale* la materia sonora, la quale va considerata a prescindere dalla sua origine fisico-acustica. In altri termini, il suono è segno di un evento occorso a un particolare oggetto di cui, in ambito musicale, possiamo anche non essere a conoscenza. In questo contesto, Wolff propone una personale rivisitazione del mito platonico della caverna, immaginando una popolazione di schiavi ai quali giungano dal mondo esterno solamente suoni. Invece di chiedersi 'che cos'è?', gli ascoltatori in cattività si domandano necessariamente 'che cosa sta accadendo?'. Il suono viene presentato come indice di un evento le cui conseguenze possono diventare oggetto di una considerazione estetica autonoma. Come scrive l'autore, «au lieu de chercher la cause du sensible dans sa source réelle, les choses, l'écoute musicale cherche la causalité du sensible dans le sensible, et imagine les causes des sons dans d'autres sons, dans un monde de purs événements sans choses» (p. 60).

Sulla base di questa deduzione dell'ambito musicale come dominio puramente estetico della causalità sensibile, l'autore procede a un'analisi dei diversi aspetti dell'esperienza musicale. Pur indicando il centro della propria indagine nell'interrogativo intorno al 'perché' della musica, Wolff non rinuncia a rispondere alle più consuete domande: che cos'è la musica (prima parte), quali effetti essa ha sull'ascoltatore (seconda parte), qual è il suo rapporto con il linguaggio e quale tipo di espressività la contraddistingue (parte terza). Le risposte, talvolta molto originali, sono sorrette da un'ampia selezione di esempi musicali che vanno dal repertorio sinfonico alla musica tradizionale tibetana, dal jazz al canto gregoriano, in un evidente e programmatico tentativo di riunire sotto l'etichetta di 'musica' forme espressive spazialmente e temporalmente molto lontane tra loro. La domanda intorno al 'perché' della musica, infatti, pone al centro dell'attenzione un dato, vale a dire la pervasività e l'universale diffusione dell'attività musicale presso le diverse culture umane. La dimensione dell'indagine di Wolff è dunque primariamente antropologica: perché l'uomo è portato a fare e ascoltare musica, al di là delle variabili culturali che determinano specifiche differenze? Perché l'attività musicale è presso-

ché universalmente riscontrabile? L'autore – che, ben consapevole delle possibili obiezioni, argomenta in maniera convincente contro le accuse di etnocentrismo – si propone pertanto di individuare la causa che determina il piacere insito nell'attività musicale: «Le plaisir physique de la musique est dans l'accord du corps et de la raison alors que le plaisir esthétique a sa source dans l'accord de l'imagination et de la raison. Mais dans les deux cas, ce plaisir, c'est celui de la *compréhension* au sens strict du terme: comprendre dans leur unité, embrasser dans une même perception le maximum de lignes d'événementialité parallèles ou en opposition, ou la plus grande diversité de formes temporelles commensurables emboîtées» (p. 136).

Il piacere musicale viene perciò connesso in primo luogo alla *comprensione*. La tesi di Wolff è esplicitamente 'cognitivista' dal momento che assegna all'ascoltatore la capacità di riconoscere il contenuto espresso dalla musica e, solo secondariamente e in maniera accidentale, ammette la possibilità che questi entri in consonanza con gli aspetti propriamente emozionali della tessitura sonora. L'emozione si trova pertanto in una posizione subalterna rispetto alla comprensione; questa si viene a configurare sempre più, lungo le pagine del saggio, come una comprensione causale. Wolff approfondisce l'idea di causalità musicale proponendone una declinazione basata sulle quattro tipologie di causa individuate da Aristotele: materiale (pulsazione isocrona, suono di riferimento), formale (raggruppamenti ritmici, melodici e armonici), efficiente (leggi induttive della ripetizione e della 'buona prosecuzione'), finale (attesa ritmica, melodica e armonica). La causa appare qui come interna all'analisi musicale.

Ma in una prospettiva più ampia, la causa ricercata dall'autore deve rispondere al quesito intorno allo scopo di un'attività universalmente diffusa e tuttavia enigmatica. La musica infatti si presenta come geroglifico, come forma da interpretare: secondo quello che Wolff nomina il paradosso di Mendelssohn, l'espressione musicale è al contempo più vaga rispetto alle emozioni che possiamo individuare linguisticamente, ma più precisa di qualunque descrizione si possa tentare di fornire. La soluzione al paradosso è ingegnosa: «nous entendons cette émotion *vaguement exprimée* par la musique comme *précisément causée* par elle» (p. 253). La musica è capace di creare mondi dotati di atmosfere caratteristiche, essa è in grado di produrre effetti determinati che possiamo ricondurre a una *causalità immaginaria*. La sua capacità espressi-

va non dà pertanto luogo a rappresentazioni di eventi riconoscibili – in essa non possiamo rinvenire soggetti determinati – poiché essa espone concatenazioni causali di avvenimenti puri, esclusivamente sonori. In questo modo, l'autore si confronta con l'eterno problema del rapporto tra musica e linguaggio e con la possibilità di una rappresentazione in ambito musicale: «Nous entendons que la musique parle, mais sans noms: elle parle pour ainsi dire un langage purement verbal d'événements» (p. 291). Più che rappresentare, la musica riproduce «humeurs» e «climats» (p. 302) secondo una 'semantica endogena' di cui l'ascoltatore deve cercare di comprendere il funzionamento.

Ed è così che, finalmente, l'autore prova a rispondere all'interrogativo che dà il titolo all'opera. Tenendo ferma la distinzione tra «choses» ed «evenements», secondo Wolff 'perché?' è la domanda che ci facciamo di fronte agli eventi, mentre 'che cos'è?' è l'interrogativo riguardante gli oggetti. Ora, la musica, arte degli eventi sonori, è un modo di rappresentare un mondo immaginario costituito da puri avvenimenti, privi di riferimenti precisi a oggetti fisici. Inoltre la musica permette di padroneggiare («maîtriser») la concatenazione degli eventi conferendo al loro decorso una logica processuale. In questo modo, attraverso la musica siamo finalmente all'altezza della domanda stessa sul perché degli eventi, domanda che nella vita reale non trova solitamente una risposta certa o soddisfacente: «Pourquoi la musique? Parce qu'il y a du *pourquoi*. Le monde imaginaire de la musique est le monde des *pourquoi* comblés» (p. 397).

L'opera di Wolff è di sicuro un ambizioso tentativo di rispondere in maniera unitaria alla moltitudine di domande che, fin dalla sua fondazione ottocentesca (se non da prima), costituiscono il campo d'indagine dell'estetica musicale. Inoltre bisogna sottolineare come l'indagine sulla musica nasca da una problematica interna alla filosofia del linguaggio: come abbiamo ricordato, è la questione della dicibilità del mondo a costituire lo sfondo e la premessa della ricerca intorno all'arte dei suoni, che viene definita da ultimo come «processus sémantique d'événements sans choses ou comme un processus syntaxique de verbes sans sujets» (p. 361). L'originalità dell'impostazione e l'efficacia di alcune soluzioni proposte non riescono tuttavia a far dimenticare alcune criticità.

In primo luogo, l'opera è – nel bene e nel male – il frutto di un interesse personale dell'autore, il quale dismette i consueti

panni dello specialista di storia della filosofia antica e di filosofo del linguaggio per scrivere ‘di proprio pugno’ su una materia che da sempre lo appassiona. Dal rifiuto di prendere in esame i numerosi dibattiti contemporanei intorno alle tematiche trattate proviene la sensazione di un lavoro forse inutilmente vasto e onnicomprensivo. L’autore, infatti, affronta ‘a mani nude’ problematiche complesse, dovendo costruire la propria teoria senza dare nulla per scontato e senza far riferimento a studi precedenti, ma in questo modo cede alla tentazione di ricominciare da capo un’indagine a cui altri prima di lui hanno dato importanti contributi. In altre parole, Wolff non risparmia al lettore sottili analisi e pedanterie, proponendo le proprie soluzioni senza inserirle nel più ampio contesto degli studi attuali. Così facendo, egli ripercorre strade già battute, arrestandosi necessariamente in una posizione più arretrata rispetto a un’indagine che faccia affidamento su quanto già discusso da altri.

E veniamo così alla seconda criticità. La questione del ‘perché’ ha una vocazione intimamente ricorsiva: una volta trovata la risposta alla prima domanda (perché la musica? – per rispondere al bisogno di padroneggiare il divenire), subito l’interrogativo si riaffaccia a un livello ulteriore (sì, ma perché? Perché proprio in questo modo?). È il sapere per cause che qui mostra i suoi limiti, soprattutto in ambito estetico: pare infatti che, anche una volta che avessimo risposto a tutti i perché concernenti l’arte, le spiegazioni trovate direbbero sempre troppo o troppo poco, ma comunque mai qualcosa che ci possa lasciare pienamente soddisfatti. Di qui, ad esempio, il privilegio accordato alla descrizione dalla filosofia wittgensteiniana, sospettosa nei confronti di ogni tentativo esplicativo che provi a ridurre l’ambito estetico a un’indagine di tipo meccanico-causale. Ma tutto ciò, ovviamente, ci porta al di là dell’interrogativo *Pourquoi la musique?*

F. Wolff, *Pourquoi la musique?*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2015.