

Un'ambiguità assoluta.

Congestture previsionali, regole di inferenza e opacità ermeneutiche nella musica*

Carlo Alessandro Landini

*«Iter pulverulentum facit, sed neque omne iter pulverem movet, nec quisquis
est pulverulentus, ex itinere est».*

Marco Fabio Quintiliano¹

*«In die Traum- und Zaubersphäre
Sind wir, scheint es, eingegangen».*

J.W. Goethe²

1. Incorporeità della musica

«... Né siamo soliti vedere i suoni, / che pure devono tutti consistere di natura corporea, / poiché possiedono la facoltà di stimolare i sensi», assicura

* Questo saggio rilegge e rielabora, approfondendolo e, in parte, rivedendolo e ampliandolo attraverso inserti e note, il primo capitolo («Delizie e pericoli dell'ambiguità») del volume, dello stesso Autore, dal titolo *L'orecchio di Proteo. Saggio di neuroestetica musicale. Ambiguità, trappole cognitive, strategie decisionali* (Libreria Musicale Italiana, Lucca 2021). Si ringrazia l'editore per averne concessa la parziale riproduzione.

¹ «Il sentiero impolvera, ma non tutti i sentieri smuovono polvere, e non è detto che chiunque sia impolverato lo sia da un sentiero», M.F. Quintiliano, *Inst. or.*, V, 10, 81.

² «In un mondo d'incantesimi / e di sogni siamo, così pare, entrati» (J.W. Goethe, *Faust, Erster Teil*, trad. nostra).



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale

Lucrezio nel *De rerum natura*³. Non è dello stesso parere Peter Lamborn Wilson (1945-2022), meglio noto con l'esotico pseudonimo di Hakim Bey, prima espulso dall'India per motivi politici, poi vagante fra un albergo di Chinatown, l'Irlanda e una roulotte nelle paludi del New Jersey, forse l'ultimo autentico *guru* della cultura antagonista, il quale spiegava: «Poiché la musica è in sé incorporea (*körperlos*), poiché essa è un'entità metalinguistica, o metasemantica, essa è di regola considerata un'arte spirituale come poche altre, un'arte fantastica come nessun'altra»⁴. Il filosofo Vladimir Jankélévitch ha molto insistito su questo aspetto incorporeo, liminare, di assoluta impermanenza, della musica⁵. È vero, l'arte dei suoni nasconde, per lo più, un pericolo. Essa racchiude, al suo fondo, un rischio non meno reale che onnipresente. Il pericolo è quello che, avverte Carolyn Abbate, discende dall'assoluta *ambiguità* della musica. «Assolutamente ambigua» sarebbe, fra le altre, o prima di ogni altra, la musica di Claude Debussy. La produzione di quest'ultimo rappresenterebbe, nella sua essenza ultima, spiega Abbate, «l'ontologia ed epistemologia di un suono smaterializzato» («*the ontology and epistemology of decorporealised sound*») ⁶. Mettere in campo il nome di Debussy, considerato il padre dell'Impressionismo in musica, pare poco più di un pretesto. Mille sono, ascoltando qualunque brano di musica, le occasioni in cui sarà possibile ravvisare un'ambiguità di questo o di quel tipo, di grado più o meno elevato, capaci di compromettere o meno la «corretta» percezione degli eventi (una trattazione a sé dovrebbe esser dedicata ad anteriormente stabilire in che cosa debba consistere detta «correttezza», quali ne siano, in altre parole, i requisiti irrinunciabili e, come gli studiosi di logica le chiamano, le «condizioni di esistenza»). I nomi sono altri. Anche (e soprattutto) in Mozart, in Schubert, in Schumann, ossia là dove meno uno se lo aspetterebbe,

³ «... nec voces cernere suemus; / quae tamen omnia corporea constare necessest / natura, quoniam sensus impellere possunt» (T. Lucrezio Caro, *De rerum natura*, I, vv. 301-303; ed. Rizzoli, trad. Luca Canali, Milano 2009, p. 95).

⁴ «Da Musik ‚körperlos‘ und metalinguistisch (oder metasemantisch) ist, wird sie immer (metaphorisch oder tatsächlich) zum höchsten Ausdruck der reinen Phantasie als Träger des Geists», H. Bey, “Utopischer Blues”, *Lettre Internationale*, 39, Jan. 1997.

⁵ Soprattutto nei due saggi *La présence lointaine* (Seuil, Paris 1983) e *La musique et les heures* (Seuil, Paris 1988).

⁶ C. Abbate, “Debussy’s phantom sounds”, *Cambridge Opera Journal*, 1/10 (1998), p. 69.

si celano i semi di un'ambiguità già rigogliosa, già esuberante fin dai suoi più teneri germogli. Proprio in questo pericolo, proprio in questo apparente svantaggio è racchiusa una promessa, è abbozzato il sogno di un possibile riscatto, è contenuto il seme di una futura rivincita⁷. Il fatto che la musica sia solo molto «debolmente ancorata al piano dei significati» costituisce, afferma Porena, «una sorta di privilegio operativo»⁸.

2. Fascino della musica

Ancora. Il pericolo che la musica corre, il rischio, l'avventura connessi all'esperienza che ne fa l'ascoltatore solo mediamente acculturato e istruito, sono quelli tipicamente legati alla sua «reale polisemia» (*wirkliche Mehrdeutigkeit* l'aveva definita Gottfried Weber già nel 1817)⁹ e alla sua innata tendenza a (e capacità di) esprimere indifferentemente tanto i sentimenti più nobili che quelli più volgari (*als Niedriges wie als Erhabenes*). Proprio la sua incontestabile *ambiguità* e la sua radicale, sorprendente, enigmatica indeterminatezza (*Unbestimmbarkeit*), aperta a tutti i significati e a tutte le interpretazioni possibili, conferiscono alla musica un fascino (*fascinum* è, nella Roma antica, la malia operata dalle fattucchiere)¹⁰ tutto

⁷ «Quando sono debole, proprio allora sono potente», esclama l'apostolo di Tarso («ὄταν γὰρ ἀσθενῶ, τότε δυνατός εἰμι», lat. «*cum enim infirmor, tunc potens sum*», 2Cor. 12, 10). Ma anche: «poiché la mia potenza si mostra appieno nella debolezza» («γὰρ δύναμις ἐν ἀσθενείᾳ τελεῖται», lat. «*nam virtus in infirmitate perficitur*», 2Cor. 12, 9). La *ratio debilior*, per adoperare un termine caro ad Aristotele (*Ethica Nicomachea*, VII), della musica si rivela l'arma forse più efficace al fine di conseguire il massimo della diffusione tra coloro i quali, per motivati o meno che siano, la ascoltano.

⁸ Infatti, prosegue il compositore e didatta romano, con la musica e sulla musica «si possono esperire nella loro quasi astrazione i meccanismi mentali che presiedono all'organizzazione dei sistemi semiologici» (B. Porena, *Musica/Società. Inquisizioni musicali II*, Einaudi, Torino 1975, p. 37).

⁹ G. Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, B. Schott, Mainz 1817-1821, *passim*.

¹⁰ Il sostantivo è adoperato in latino in un'accezione duplice, la prima come equivalente del gr. βάσκανος, con l'etimo del quale esso si apparenta visibilmente, e con l'anzidetto

particolare, uno splendore arcano che nessun'altra arte può eguagliare e con essa, con la musica, condividere. Vale la pena di ricordarlo: il grande compositore e direttore d'orchestra Leonard Bernstein intitolò una delle sue conferenze tenute a Harvard proprio *The Delights and Dangers of Ambiguity*¹¹. In tal modo alludendo al fatto che l'*ambiguità*, pur rappresentando in sé un rischio, come può esserlo quello connesso a un'inesatta o incompleta veicolazione delle informazioni che riguardano l'oggetto della percezione, costituisce però anche una fonte indubbia di piacere. Piacere fisico, intellettuale, morale? Non ci è dato di saperlo. Proust, nell'introdurre lo spettacolo della *Phèdre* di Racine, al quale il Narratore sta per assistere, confessa di pregustare «il piacere che avrebbe provato durante lo spettacolo», un piacere che, come si legge, gli appare «come la forma forse necessaria della percezione...» (*comme la forme peut-être nécessaire de la perception...*)¹². Il carattere puramente *formale*, kantianamente formale, che il piacere riveste¹³, carattere che si deve intendere come la *conditio sine qua*

significato di *malia*, di *incantesimo* (come tale, se ne ritrova l'uso in Plinio e in Apuleio di Madaura); la seconda per indicare il feticcio del membro virile adoperato come antidoto *contro* la *malia* e l'*incantesimo* (tale significato è pertanto, in certa quale misura, antinomico rispetto al precedente). Se ne ritrova, come tale, l'uso in autori quali Orazio e Petronio. È, secondo noi, curioso constatare come entrambe le sottomarche di senso possano, a seconda dei casi, applicarsi alla musica. Se ne occupano, a diverso titolo, Jules Combarieu nel suo saggio *La musique et la magie. Études sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*, Picard et fils, Paris 1909 (*La musica e la magia*, trad. di Maurizio Papini, Mondadori, Milano 1982), Gilbert Rouget, nel suo saggio *La musique et la trance*, Gallimard, Paris 1980 (*Musica e trance*, trad. di Giuseppe Mongelli, Einaudi, Torino 1986) e, più generalmente, l'etnomusicologia.

¹¹ L. Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*, Ch. 4.

¹² M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, Paris 1988, p. 14; *All'ombra delle fanciulle in fiore*, trad. di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1988, p. 17.

¹³ Il piacere che caratterizza l'esperienza estetica del bello, afferma Kant nella sua *Kritik der Urteiskraft*, nasconde, nell'immediatezza sorgiva di tale esperienza, il suo radicamento nel dominio delle facoltà conoscitive e, quindi, formali. E cfr. H. Ginsborg, "On the key to Kant's *Critique of taste*", *Pacific Philosophical Quarterly*, 4/72 (1991), pp. 290-313.

non di una percezione quanto più fedele e oggettiva, ossia come la categoria sussumente di una sensazione depurata della sua ganga, della sua componente più greve e materica, di ciò che – come una costellazione di «insignificanti accidenti» (*incidents insignifiants*), insignificanti al pari di tutti quelli che l'hanno preceduto e che, di tanto in tanto, sconvolgono il cheto trantran della nostra «oziosa esistenza» (*oiseuse existence*)¹⁴ –, potrebbe inquinarla e sviarla¹⁵. È questo ciò che si legge, quasi in controluce, fra le righe della *Recherche*.

3. Il nobile e l'ignobile

La musica sacra dei *sufi* e quella profana del Rajastan sono entrambe ordinate in base alla loro destinazione di utilizzo, spiega Bey, sicché il musicista può presentarsi, a seconda delle circostanze, come un nobiluomo o come un *paria*. In entrambi i casi il musicista – nelle società primitive il ruolo del compositore e quello dell'esecutore si trovano riuniti nella stessa persona – incarna la freudiana categoria del *perturbante* (*das Unheimliche*)¹⁶, di ciò che sovverte e che stordisce¹⁷. Uno «stordimento solipsistico», ecco quanto il compositore catanese Aldo Clementi (1925-2010) si prefiggeva di suscitare nel proprio ascoltatore¹⁸. Se il potere sociale del musicista è, nelle società orientali, paragonabile, più o meno, al «potere degli stregoni e dell'emarginato

¹⁴ M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, cit., p. 17.

¹⁵ Si potrebbe affermare che, come in Kant l'agire morale prende la forma severa del «dovere» (*Kritik der reinen Vernunft*, § 153), così anche nell'arte, almeno in quella che Proust prende in esame, in quella che diviene, nel romanzo, l'oggetto delle riflessioni del Narratore, la percezione prende la forma del piacere.

¹⁶ Cfr. S. Freud, *Das Unheimliche*, in S. Freud, *Gesammelte Werke*, Fischer, Frankfurt a.M. 1986, vol. 12, pp. 229-268; *Il perturbante*, Boringhieri, Torino 1977.

¹⁷ Singolarmente ammonitrice, e tutto fuorché inesatta, l'osservazione di Porena: «Per riproporsi al mondo, la musica ha bisogno di Freud» (B. Porena, *Musica/Società. Inquisizioni musicali II*, Einaudi, Torino 1975, p. 53).

¹⁸ A. Verrengia, «La vertigine del suono. Intervista ad Aldo Clementi», *Piano Time*, 134 (genn. 1994).

sciamaano» (*der Macht des Zauberers, des außenstehenden Schamanen*), ciò accade proprio perché «la polisemia della musica le consente di dividersi equamente fra le categorie del nobile e dell'ignobile, e però di restare, come tale, una cosa sola»¹⁹. «*The power of music, that magician of magicians*», azzarda Mark Twain²⁰. Mettersi a discutere della maggiore o minore «nobiltà» vuoi della musica in generale, vuoi di un brano in particolare, sempre che si possa trovare un accordo sul significato (e sull'estensione semantica, ossia sulle condizioni di applicazione) di tale aggettivo, appare poco più di uno sterile esercizio di scuola. Vero è che, in ambito occidentale e «colto», la musica ha solo in parte smarrito la sua sorgiva sacralità, quella sacralità, quell'auraticità «una e irripetibile» (*sein einmaliges Dasein*) a suo tempo lodata da Walter Benjamin²¹, alla quale un certo grado di salutare *ambiguità* da sempre si accompagna così come il bicchiere di buon vino fa con il pranzo: difficile rinunciarvi. L'*ambiguità* della musica non è affatto limitata all'evento testuale, ma si propaga alle personalità degli interpreti, a coloro che il testo impersonano e trasmettono al destinatario designato, il pubblico²². Ambiguo (in quanto imprevedibile e indecifrabile) è il

¹⁹ «*Die Mehrdeutigkeit der Musik gestattet es ihr, zwischen hoch und niedrig zu schweben und dennoch ungeteilt zu bleiben*» (H. Bey, art. cit., *ibid.*).

²⁰ Mark Twain, *Personal Recollections of Joan of Arc*, Book II («In Court and Camp»), Chapter 36 («Joan Hears News from Home»).

²¹ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1980, p. 475

²² Se la scienza non è un giuoco a due (il singolo scienziato contro la natura), ma a tre (scienziato, natura e comunità che dibatte e valuta le varie ipotesi), come aveva scritto in un suo vecchio elzeviro Giulio Giorello («Vincere la contesa tra scienza e natura», *Corriere della Sera*, 13 giu. 1991, p. 5; Giorello vi appare far sue le argomentazioni di Marcello Pera esposte nel saggio *Scienza e retorica*, Laterza, Bari 1991), è però non meno vero che la stessa regola del giuoco si applica all'arte. Anche quest'ultima, non diversamente da quanto accade per la scienza, non si riduce mai a un esclusivo giuoco a due (il singolo artista contro il Bello ideale), ma funziona piuttosto come un esteso giuoco a tre (artista, Bello e comunità dei destinatari che, leggendo, osservando, ascoltando quanto l'artista le sottopone, dibatte e valuta le varie soluzioni da questi adottate) e potrebbe essere, con le parole di Lucrezio,

compositore, ambigui sono gli esecutori, ambigui sono i critici che ne parlano (e spesso straparlano), ambigui sono gli spettatori e ascoltatori (sull'incauto giudizio dei quali nessuno dovrebbe azzardarsi a scommettere)²³.

4. Né troppa, né poca

«Ciò che conta – afferma la *popstar* Shirley Manson – è realizzare un progetto musicale inconfondibile»²⁴. Poiché la categoria dell'*originale* e dell'*inconfondibile* comporta, per la sua connotazione di trasparenza e di visibilità massime, o di *maximal saliency*, l'esatto contrario dell'*ambiguità*, anche per quest'ultima dovrà esservi una sensata limitazione, o la determinazione di una misura lecita e invalicabile, come di qualcosa in grado di richiamare immediatamente, ma non troppo, l'operato dell'artista, sia questi un creatore o un semplice esecutore, alla *working memory*²⁵ del

definita una «incerta contesa di elementi primordiali» («*sic aequo geritur certamine principiorum [...] bellum*», T. Lucrezio Caro, *De rerum natura*, II, vv. 373-374). Ogni testo estetico dovrebbe considerarsi, conclude l'autore de *Il nome della rosa*, alla stregua di «una partita sportiva giocata da molte squadre a un tempo, ciascuna delle quali segue le regole di uno sport diverso» (U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975, p. 338).

²³ Un contributo importante alla comprensione del concetto di *ambiguità* in relazione alla tipologia di impiego e alla qualità della destinazione, specie in ambito moderno e post-industriale, è fornito da D. Olivier, "Musique actuelle et ambiguïté", *Circuit musiques contemporaines*, numero monografico "Penser la musique actuelle?", 6/2 (1995), *passim*.

²⁴ Nell'intervista di G. Centis, "L'importante è essere inconfondibili", *Liberal*, 26 nov. 1998, p. 18.

²⁵ Il concetto di *working memory* [si veda, per un utile approfondimento, A.D. Baddeley, S. Della Sala, "Working memory and executive control", *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, 351 (1996), pp. 1397-1404] sviluppa precedenti idee elaborate a partire dagli anni Cinquanta dalla psicologia cognitivista, che iniziò ad occuparsi di diverse forme di memoria. In particolare, la *working memory* è legata al concetto di memoria a breve termine, intesa come una quota ridotta di informazioni che vengono trattenute temporaneamente dal sistema mnestico, ma con una capacità ed un tempo di ritenzione e di latenza contenuti. Si tratta perciò di un sistema per l'immagazzinamento (*storage*) temporaneo e per la prima gestione e selezione dell'informazione, costituente un *link*

potenziale acquirente o consumatore. Proprio questo è lo *stile*, l'impronta peculiare e *inconfondibile* lasciata da un autore o da una scuola, un'impronta che mai e in nessun caso il lettore, anche quello meno competente, potrà confondere con altre consimili. Sorge, a tal riguardo, un problema. Laddove il grado di *ambiguità* (o di opacità) dell'oggetto fosse eccessivo, la persona dell'artista (tanto del creatore che dell'interprete) rischierebbe di scomparire nell'anonimato di uno «sfondo percettivo» (*perceptual background*) poco o male definito; laddove il primo fosse, viceversa, inferiore a una certa soglia, o laddove la visibilità dell'artista fosse preminente, o comunque preponderante sul frutto del proprio lavoro, l'immagine di quest'ultimo, l'artista creatore, scadrebbe, presto o tardi, al livello infimo di un *badge* di consumo, a *icona* di riferimento per un «culto» più o meno standardizzato²⁶, più o meno consuetudinario, più o meno imposto. Soggetto, come la maggior parte delle cose a questo mondo, alle leggi che governano il mercato e il cosiddetto *product placement*. Ciò comporterebbe una pratica di sottomissione del creatore e della stessa creazione artistica alle procedure di diffusione e alle strategie di commercializzazione di quest'ultima. Non fa

funzionale di grande utilità fra percezione sensoriale ed azione controllata. È generalmente ammesso che lo *storage* nella *WM* abbia una durata massima di 2 sec. [per l'argomento si veda R.S. Hatten, "A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert", in Aa.Vv., *Music and gesture* (A. Gritten, E King, eds.), Ashgate, Aldershot (UK) 2006, p. 2]. Curiosamente, sempre 2 sec. è il Δt medio previsto per lo *storage* dalla teoria cognitiva nel gioco degli scacchi [T.W. Robbins, E.J. Anderson, D.R. Barker, A.C. Bradley, C. Fearneyhough, R. Henson, S.R. Hudson, A.D. Baddeley, "Working Memory in Chess", *Memory & Cognition*, 24/1 (1996), pp. 83-93]. Negli animali il tempo Δt non cambia. La *WM* è, nei piccioni, sempre di 2 sec. [cfr. B. Diekamp, T. Kalt, O. Güntürkün, "Working Memory Neurons in Pigeons", *The Journal of Neuroscience*, 22 (2002), p. 2].

²⁶ Di un «culto del bello» (*cult of the beautiful*) parla Joyce in *Ulysses* (The Bodley Head, London 1937, p. 720). Si veda, a questo riguardo, il curioso *pamphlet* dello storico dell'arte francese Jean Gimpel, *Contre l'art et les artistes, ou la naissance d'une religion*, Seuil, Paris 1968; *Contro l'arte e gli artisti. Un violento rifiuto del culto dell'artista e dell'arte mercificata*, Bompiani, Milano 1970.

eccezione la messa in opera di una comunicazione di massa sagace, centrata sul «prodotto», pianificata molto spesso fino all'ultimo e più piccolo dettaglio con certosa destrezza e pazienza (i casi forse universalmente più noti sono quello dei Beatles per la *popular music*, quelli di Ludwig van Beethoven²⁷ e di W.A. Mozart²⁸ per l'ambito classico e colto). In altre parole, il testo musicale, la sua resa da parte dell'esecutore, la sua ricezione e interpretazione da parte del suo naturale destinatario, il pubblico, dovranno essere «chiari ma non troppo» (S. Bestente)²⁹. Un eccesso di «chiarezza» (la *claritas orationis* invocata da Quintiliano)³⁰ rischia di tradursi in un valore aggiunto, soprattutto di immagine, spesso falsa, spesso posticcia, del quale l'opera d'arte non avverte il bisogno. Essa può tramutarsi in un insidioso *boomerang* per chi la strategia della «chiarezza» persegue a ogni costo, dimenticando che l'*aura* – la stessa evocata da Benjamin³¹, ovvero la «natura creatrice e sognante» di Mann – deve rinunciare ad ogni «oggettività convenzionale» (*eine der*

²⁷ Si pensi alla simpatica volgarizzazione di Beethoven che si ritrova nei *cartoons* di Schulz (il culto del compositore di Bonn vi compare affidato alla venerazione del piccolo Schröder, che non manca mai di festeggiarne il compleanno con l'entusiasmo inconfondibile dei neofiti e dei fanciulli).

²⁸ È questo il caso della vera e propria «mercificazione» – *Vermarktung*, volendo utilizzare un termine caro a Adorno – che di Mozart, della sua figura umana, della sua produzione si è fatta nella natia Salisburgo e altrove. Loredana Lipperini sottolinea, non senza una gustosa ironia, il «peso non irrilevante che una filosofia della mutevolezza e un'estetica del frammento hanno nel nuovo approccio alla musica in generale e al Cigno di Salisburgo e Signore del pentagramma in particolare» (L. Lipperini, *Mozart in rock*, Sansoni, Firenze 1990, p. 9).

²⁹ S. Bestente, «Chiaro ma non troppo», *Leggio*, 12, inverno 2007, p. 3.

³⁰ *Inst. Or.* II, 16, 10.

³¹ «*Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura*», lamenta Walter Benjamin nel saggio *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Zeitschrift für Sozialforschung* (1936); *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. di Enrico Filippini, intr. di Cesare Cases, nota di Paolo Pullega, Einaudi, Torino 2000.

Konvention geneigte Sachlichkeit)³² per risultare avvolgente e credibile. Precisamente questo deve considerarsi la musica, conclude l'autore del *Doktor Faustus*: un'ambiguità «elevata a sistema» (*Zweideutigkeit als System*)³³.

5. Il diavolo e il buon Dio. Follia e metodo

Ambigua è anzitutto la musica che l'uno, il compositore, compone e che l'altro, l'interprete, esegue «più o meno» fedelmente (nella stessa locuzione limitativa «più o meno» si adombra la natura di per sé inafferrabile, criptica, del suono e se ne evidenziano i limiti non solo di *perspicuitas* e di intelligibilità, ma anche del loro inverso, l'*ambiguitas*), e che il pubblico ascolta «più o meno» attentamente, cogliendo, in misura sempre variabile, quanto le orecchie percepiscono. *Ambiguo* è, Wilson non cessa di sottolinearlo, lo stesso aspetto sociale della musica (tutte le «storie sociali della musica» hanno sui loro lettori un effetto paradossale, che è quello di renderne ancor più precario e inverosimile il suo intrinseco statuto: per alcuni la musica è la «lingua degli angeli»³⁴, per altri essa rappresenta il portale di ingresso per le legioni di Satana)³⁵. Non è chi in detta *ambiguità* non ravvisi

³² T. Mann, *Doktor Faustus*, Fischer, Frankfurt a.M. 1949, p. 74; *Doctor Faustus*, trad. di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1980, p. 74.

³³ *Ivi*, p. 66; ed. it. cit., p. 68.

³⁴ «Die Musik aber halte ich für die wunderbarste dieser Erfindungen, weil sie [...] eine Sprache redet, die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, wir wissen nicht wo und wie, und die man allein für die Sprache der Engel halten möchte» («La musica è però la più splendida fra queste invenzioni, in quanto essa [...] parla una lingua che non conosciamo nella vita quotidiana, che abbiamo imparato non sappiamo dove e come, e che si vorrebbe definire soltanto lingua degli angeli», W.H. Wackenroder, L. Tieck, *Phantasien über die Kunst*, II, 2; Philipp Reclam, Stuttgart 1983, p. 67); e cfr. G. Ansaldi, *La lingua degli angeli. Introduzione all'ascolto della musica*, Guerini, Milano 1998.

³⁵ «Sul rock non ci sono dubbi di sorta. Per gli ecclesiastici che amano la musica – spiega Roberto Zuccolini, cronista del primo quotidiano italiano – è fumo negli occhi, per gli

un'ombra inquietante che si proietta sulla vecchia, troppe volte abusata, nozione di *libero arbitrio*, a cominciare già da Claudio Monteverdi, propugnatore di una «seconda pratica» che anticipa, per molti versi, la posteriore *Affektenlehre*³⁶, e da M.-A. Charpentier (1643-1704), paladino di una «magia musicale» antropologicamente orientata («*musicae vis mirifica*»)³⁷. Concedere alla musica uno statuto per sua natura *ambiguo*, ancipite, così come potrebbe esserlo quello di due oggetti tra loro simili, ma che una spessa coltre di nebbia ci impedisce *fisicamente* di riconoscere e distinguere tra loro – è stato il belga Georges Rodenbach a parlare, nel suo racconto *Le Carillonneur*, di una musica affatto simile a nebbia, «*brume de*

esorcisti addirittura il demonio, messaggio subliminale di Satana» (R. Zuccolini, “Bocciare Mozart, un’eresia”, *Corriere della Sera*, 13 sett. 1992, p. 14).

³⁶ Fra i promotori della cosiddetta «teoria degli affetti» – per la quale la musica diviene un crogiolo (*vis mirifica*) di emozioni posto sotto il diretto controllo del compositore – si annoverano Athanasius Kircher (1602-1680), Andreas Werckmeister (1645-1706), Johann David Heinichen (1683-1729), Johann Mattheson (1681-1764). A quest’ultimo si deve il trattatello, molto in voga a suo tempo, *Der vollkommene Capellmeister* (1739). Desta una certa impressione pensare che, quando Mattheson muore, con lui svanendo l’illusione di una «razionalità» musicale (*sonorum ratio*, così essa è chiamata da Kircher) sottoposta all’arbitrio autorale, W.A. Mozart ha da pochi mesi compiuto gli otto anni di età. Per la «teoria degli affetti» si consulteranno utilmente M. Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, W.W. Norton & Co., New York 1947; e L. Bianconi, il capitolo «Scienza e teoria musicale», in L. Bianconi, *Il Seicento*, Storia della Musica, Edt, Torino 1982, pp. 53-59. Per la figura di Mattheson, ancora poco studiata, si ricorrerà non meno utilmente al ben argomentato saggio di K. Mackensen, “System und Kritik. Zur Krise des Musikwissens bei Johann Mattheson”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 2/40 (Dec., 2009), pp. 179-205.

³⁷ Cfr. A. Kircher, *Musurgia universalis*, Presso la Tipografia di Francesco Corbelletti, Roma 1650, II, p. 201. Intorno al 1691 Charpentier concepì un manuale da utilizzare per la formazione musicale del giovanissimo Philippe d’Orléans, duca di Chartres. Due anni più tardi egli lo rivide e ampliò. Entrambe le versioni giunsero, alla morte dell’autore, tra le mani dell’amico e collega Étienne Loulié, il quale le battezzò col duplice titolo *Règles de Composition par Monsieur Charpentier e Augmentations tirées de l’original de Mr le duc de Chartres* (Bibliothèque nationale de France, ms. n.a. fr. 6355, fols. 1-16).

musique» la definisce il nativo di Tournai³⁸ –, significherebbe forse, come taluno ha ammesso di temere – fra questi lo psicologo e pedagogista tedesco Armin Schreiber –, legittimare la «cattiva messa a fuoco» (*die Unschärfe*) del suono; vorrebbe dire, inoltre, imporre ai suoi interpreti e ascoltatori di tollerarne, loro malgrado, la sistematica polisemia («*die Mehrdeutigkeit der Musik einzulassen*»). È vero, tuttavia, che proprio il carattere di *sistematicità della percezione*³⁹ permette di studiare le cause e gli effetti dell'*ambiguità* percettiva come mai era, prima d'ora, avvenuto. Dell'*ambiguità* si danno, insomma, un vero e proprio sistema e un ordine speciali («*sie bietet dennoch ein System an, anhand dessen eine Ordnung ist*»)⁴⁰. Si potrebbe, forse non del tutto a sproposito, citare la battuta che il bardo di Stratford-on-Avon pone in bocca a Polonio: «*Though this be madness, yet there is a method in 't*»⁴¹. Nella musica vi è molta follia, molta apparente disorganizzazione, assai poco rispetto dell'etichetta e altrettanto poco delle apparenze. Ma in tutto questo bailamme, in questa cacofonia di ragioni e argomenti tra loro confliggenti deve esservi, e difatti v'è, del metodo.

³⁸ G. Rodenbach, *Le Carillonneur*, Passé Présent, Bruxelles 1987, p. 29 ; si veda, al fine di approfondire la figura del romanziere e per correttamente contestualizzarne l'opera nella letteratura del Simbolismo decadentista di *fin de siècle*, il saggio di M. Modenesi, *Il malinconico incantesimo. La narrativa di Georges Rodenbach*, Vita e Pensiero, Milano 1996.

³⁹ La legge di Weber-Fechner, formulata nel 1860, rappresentò uno tra i primissimi tentativi di descrivere la relazione tra la portata fisica di uno stimolo e la percezione dell'intensità di tale stimolo (è in questo senso che noi possiamo, oggidi, parlare di una *sistematicità della percezione*). La relazione tra uno stimolo e la percezione che l'individuo ne ricava fu inizialmente indagata da Ernst Heinrich Weber (1795-1878) per essere in seguito elaborata e perfezionata – nonché elevata a modello teorico per la posteriore *psicofisica* – da Gustav Theodor Fechner (1801-1887).

⁴⁰ A. Schreiber, *Musik als Medium in der Therapie*, Philipps-Universität Marburg (Fachbereich Erziehungswissenschaften), Grin, München 2002, *passim*.

⁴¹ *Hamlet*, Atto II, Sc. 2.

6. La musica «non muta nulla»

La stessa idea di *ambiguità* varia col grado di generica acculturazione e di speciale *competence* di chi, volta per volta, l'affronta e definisce (vorrebbe affrontarla, vorrebbe poterla definire: tant'è che si è visto avanzare, da parte di taluni, l'idea di una tipologia di analisi testuale buona per uno ed un solo testo: ma ciò che Kolodner ha battezzato col nome di «*case-based reasoning*»⁴² non fa che legittimare l'antico e sempre attuale adagio terenziano «*quot capita, tot sententiae*»⁴³. Se l'*ambiguità* della ῥητορικὴ τέχνη è strettamente legata agli esiti di un'azione del genere giudiziario (γένος δικανικόν) realmente intentata o solo immaginata, quella della musica è, viceversa, legata agli affetti che essa sa (o che aspira a) suscitare. Come rendere innocua questa *ambiguità* del testo, come sospenderne l'effetto incantatorio, come «bucarne» il manto spesso, ovattato e soporoso, attraverso degli opportuni «segnali di richiamo» senza che la qualità del prodotto – si parla, qui, dell'opera d'arte, soprattutto dell'arte musicale, e non già, o non solo, di un qualsiasi messaggio pubblicitario teso a far conoscere una marca di biscotti o di pelati in scatola – abbia a risentirne? Infine, è possibile che proprio dissipando tale spessa coltre si corra il rischio di privare l'arte della sua magia, di quanto la distingue dagli oggetti di uso comune che ci accompagnano nel disbrigo delle faccende quotidiane? In letteratura le cose non vanno molto altrimenti. Proust, per esempio, si autosegrega in casa propria onde prevenire gli attacchi asmatici ai quali va, con frequenza crescente negli anni, soggetto. Lo scrittore, *ogni* scrittore, puntualizza Perlini, schiva il reale e si rifugia in un mondo di fantasia «per sottrarsi alla labilità del suo mero apparire»⁴⁴. Ma la musica è già labile di per sé e la sua epifania è istantanea, ridotta a un «mero apparire» momentaneo, così fugace e impermanente da non permettere all'ascoltatore che di viverla, di percepirla,

⁴² J. Kolodner, *Case-Based Reasoning*, Morgan Kaufmann, Burlington (MA) 1993.

⁴³ Cfr. *Phormio*, Atto 2, v. 454: «*Quot homines, tot sententiae*».

⁴⁴ T. Perlini, *Utopia e prospettiva in György Lukács*, Dedalo, Bari 1968, p. 206.

«punto per punto»⁴⁵. E da non necessitare, aggiungiamo, di una spessa controparete di sughero⁴⁶ per proteggere l'ascoltatore dall'irruzione di significati altri da ciò che il puro suono può, o potrebbe, suggerirgli. Come sventare, nel caso della musica, se proprio non è possibile neutralizzarne la connaturata instabilità e precarietà, i pericoli connessi al suo essere «già e non ancora» (*iam et nondum*)⁴⁷; e come permettere a chi l'ascolta di cogliere in essa, per il tramite di essa, almeno una parvenza di certezza? Parafrasando un verso di Fortini, verrebbe da dire che «la musica non muta nulla, nulla è sicuro» ma che, proprio per questo, occorre continuare a comporla, ad ascoltarla, ad amarla⁴⁸. «Immortale è chi accetta l'istante», ammonisce Pavese⁴⁹.

7. Un'estetica del nascondimento. Celare, oscurare, dissimulare

Si sono formulate numerose ipotesi che, da angolazioni diverse, tentano di spiegare l'*ambiguità* musicale e, per quanto possibile, di porvi rimedio.

⁴⁵ N. Tommaseo, *Nuovo dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, G. Rejna, Milano 1859, p. 727.

⁴⁶ Dal 1917 in avanti Proust non uscì praticamente più di casa, restando nella sua stanza, le cui pareti erano rivestite di spesse lamine di sughero (*une chambre capitonnée de liège*) per impedire ai pollini e ai rumori di penetrare. È interessante, a proposito di questo fatto, tutto, sembra, fuorché leggendario, riferire quanto ne scrive Raboni: «Non è davvero da escludere che la suggestiva leggenda del grande mondano [...] trasformatosi di colpo, come per folgorazione della grazia, in eroico, ascetico abitatore di una grotta foderata di sughero, abbia tuttora i suoi fedeli, e assai più numerosi magari di quanto non sarebbe ragionevole supporre» (cfr. G. Raboni, *Album Proust*, Mondadori, Milano 1987, Introduzione, p. XXVIII).

⁴⁷ Cfr. O. Cullmann, *Christus und die Zeit. Die urchristliche Zeit und Geschichtsauffassung*, Zollikon (Zürich) 1946. E si veda Proclo, *Dec. Dub.* VIII, 50; 114, 16-26.

⁴⁸ Questi i due versi di Fortini: «La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi» (*Traducendo Brecht*, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P. V. Mengaldo, Mondadori, Milano 1995, vv. 20-21).

⁴⁹ C. Pavese, *L'isola*, in *Dialoghi con Leucò*, 1947; Einaudi, Torino 1999, p. 101.

William Thomson ha messo in piedi una «teoria dell'ambiguità funzionale»⁵⁰ e Jonathan Berger propone un modello computazionale affidato alla potenza di calcolo di un elaboratore, incaricato di stilare, per l'occasione, un «indice previsionale delle aspettative»⁵¹. Tutti questi tentativi di spiegazione, avverte Ken Johansen in una bella pagina dedicata a Fauré e agli equivoci, frequenti e di sconvolgente bellezza, ingenerati dalle velate armonie del Francese, lasciano il tempo che trovano. Lungi dal fornirci delle spiegazioni in merito all'*ambiguità* in sé, queste si accontentano di presentarci delle formule astratte, tese a «codificare e sistematizzare l'occorrenza dell'*ambiguità* in musica»⁵². Non si deve mai dimenticare che, prosegue e conclude Johansen, «la bellezza dell'*ambiguità* in musica risiede per l'ascoltatore nel fatto stesso di ascoltare»⁵³. Se la musica ci offre un equivalente di quanto, nelle scienze della parola, è l'*obscuritas*, la questione è se il compositore *possa*, in virtù della musica da lui composta, o a dispetto di essa, «velare» o «attenuare» l'atto e gli effetti della percezione di essa in chi ascolta e «dissimulare» pertanto l'oggetto del discorso (verrebbe anteriormente da chiedersi se, al di là della mera liceità, al di là dell'esserne il compositore in grado o meno, dell'esservi egli autorizzato o meno, sia davvero opportuno esigere da quest'ultimo il *sacrificium intellectus* di una sciocca «chiarezza» che, molto semplicemente, egli non ha la benché minima intenzione di accordarci). Ciò premesso, e con l'ostinazione caparbia e senza costrutto dei cercatori di verità (che non è mai là dove uno suppone di trovarla), continuiamo a interrogarci

⁵⁰ W. Thomson, "Functional Ambiguity in Musical Structures", *Music Perception*, 1 (1983), pp. 3-27.

⁵¹ J. Berger, "A Theory of Musical Ambiguity", *Computers in Music Research*, 2 (1990), pp. 91-119.

⁵² «Ces théories ne s'occupent ni d'expliquer la musique elle-même, ni d'éclaircir la façon dont nous l'éprouvons, mais seulement de construire une formule abstraite pour codifier et systématiser l'occurrence de l'équivoque musicale» [K. Johansen, « Gabriel Fauré, un art de l'équivoque », *Revue de Musicologie*, 1/85 (1999), p. 65].

⁵³ «La beauté de l'équivoque musicale réside pour l'auditeur dans l'expérience de l'écoute» (K. Johansen, *ibid.*).

in merito alla possibilità di individuare e definire le opportune procedure di «disvelamento» (*Entbergung* lo chiama Heidegger)⁵⁴ in grado di fugare la spessa foschia, la pesante coltre di nebbia che svia il giudizio di chi ascolta (non molto diversa dal «*bleicher Nebel*» wagneriano, la livida bruma che grava sulla Terza Scena del *Rheingold*); attraverso le quali la «*perceptual fuzziness*»⁵⁵ – la distorsione cognitiva che ipotoca la percezione esatta dell’oggetto – possa attenuarsi, anche solo temporaneamente, anche solo per brevi attimi, a beneficio di una percezione cartesianamente «chiara e distinta». Esisterà, ci domandiamo, tanto nella percezione ordinaria che in quella straordinaria, la quale esige un confronto *diverso e speciale* con l’oggetto dell’arte, quella sorta di *indizio rivelatore* – la parola dell’oracolo, il τεκμήριον dell’arte aruspicina e divinatoria – in grado di *destare l’attenzione e di orientare la coscienza* del soggetto interpretante? L’abilità del compositore sta proprio, azzarda Mario Baroni, «nel fornire a chi ascolta indizi interpretabili»⁵⁶. Tale è la funzione del segnale attrattore, il *cue* («stimolo-segnale») provvisto di una sua propria forza semantica marcata e prevalente, dotato di un alto grado di *saliencia* cognitiva. Il colpo di tamburo dell’omonima Sinfonia di Haydn e il grido unanime («*und es ward Licht!*») del coro al termine del primo recitativo dell’oratorio *Die Schöpfung*, che lo stesso Haydn risolve in maggiore con cadenza inattesa, un vero e proprio fulmine a ciel sereno, rappresentano una sfida cognitiva che va ben oltre il lato aneddotico e didascalico della *musique à programme*. Come Jonathan

⁵⁴ Cfr. M. Heidegger, *Die Frage nach der Technik*, in *Gesamtausgabe*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M. 2000, p. 26 ; *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 2014, p. 19.

⁵⁵ Il termine esprime «*partial matching at the interface of a perceptual system and the outside world*» [V. Wuwongse, M. Manzano, “Fuzzy conceptual graphs”, in Aa.Vv., *Conceptual Graphs for Knowledge Representation*, First International Conference on Conceptual Structures, Quebec City, Canada, August 4-7 1993, Proceedings (Guy W. Mineau, Bernard Moulin, John F. Sowa eds.), Springer Science & Business, Heidelberg-London 1993, p. 431].

⁵⁶ M. Baroni, “L’ermeneutica musicale”, in Aa.Vv., *Il sapere musicale*, Einaudi, Torino 2002, p. 640.

Kramer ha osservato, «*the unexpected is more striking, more meaningful, than the expected because it contains more information*»⁵⁷. Una cadenza inattesa «colpisce molto più» (*is more striking*) e «significa molto più» (*is more meaningful*) di una cadenza prevedibile ed ovvia, che gli ascoltatori, nel loro grande complesso, si aspettano e che non potrà mai costituire per essi alcunché di nuovo, di interessante, di istruttivo⁵⁸.

8. L'assoluta ambiguità della musica

Parlando dell'ambiguità «assoluta», e non semplicemente «relativa», della musica (è stato l'inglese Ian Cross a parlare per primo di una «*absolute ambiguity of music*»)⁵⁹, occorre accennare alle pressioni di ordine cognitivo ed epistemologico, individuale e sociale, che si oppongono, in nome della civiltà e delle sue ragioni e, non di rado, in virtù di un processo che appare curiosamente fasico, ossia procedente in base a cicli di «splendore epistemologico»⁶⁰, a un'equa valutazione dell'*ambiguità* come di un motore

⁵⁷ J. Kramer, "Moment Form in Twentieth Century Music", *Musical Quarterly*, 2/64 (Apr., 1978), pp. 177-194.

⁵⁸ Il valore informativo di un evento, spiega Moles, «è in rapporto con l'*inatteso*, con l'*imprevedibile*, con l'*originale*. La misura della quantità di informazione si trova perciò riportata alla misura dell'imprevedibilità, vale a dire a una questione di teoria delle probabilità: ciò che è poco probabile è imprevedibile, ciò che è certo è prevedibile» (A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion, Paris 1958; *Teoria dell'informazione e percezione estetica*, Lerici, Roma 1969, p. 37). Un accordo imprevedibile – una cadenza *evitata* o *di inganno*, ad esempio – regalerà all'ascoltatore una quantità di informazioni maggiore rispetto ad uno prevedibile. Un evento che si verifichi a dispetto di uno scarso grado di probabilità, costituirà per l'ascoltatore un *attentional trigger* capace di fargli disambiguare – nel quadro di determinate condizioni di tempo e di luogo – un evento percettivamente incerto.

⁵⁹ I. Cross, "Music, Cognition, Culture, and Evolution", *Annals of the New York Academy of Sciences*, 930 (2001), pp. 28-42.

⁶⁰ Per il significato del termine si vedrà utilmente A. Caillé, *Splendeurs et misères des sciences sociales. Esquisses d'une mythologie* (Droz, Paris 1986), in particolare il capitolo 3 («Positions épistémologiques»), pp. 49-67.

essenziale dell'arte e dei fenomeni connessi all'*aesthetic appreciation*. Se qualcosa di poco chiaro ancora v'è in questa difficile materia, spetterà non già all'artista, o *non solo* all'artista, ma *soprattutto* allo studioso di scienze neurocognitive il non facile compito di sollevare il velo di *ambiguità* concettuale, di fumosità sperimentale, di imprecisione nella raccolta e nell'utilizzo dei dati, che ancora ricopre e nasconde al nostro sguardo indagatore il «*wie es eigentlich gewesen*»⁶¹ della musica. Già nel lontano 1937, assai prima che la tentazione dell'*alea* fuorviasse l'artigianato dei compositori occidentali, e forse, almeno in parte, sulla scorta degli insegnamenti di Charles Sanders Peirce, il grande pragmatista d'oltreoceano, Herbert Rosenberg (1904-1984) avanzò la possibilità di «tradurre in termini musicali una ed una stessa pagina scritta, e farlo in modo sempre diverso» («*it is possible to translate one and the same printed page into music in different ways*»)⁶².

9. Falsificazioni

A monte di una lettura ermeneutica dell'*ambiguità* come di una falsificazione della percezione (osserva giustamente l'Argentieri come tutti i processi di *falsificazione*, compresi quelli che hanno luogo in ambito cognitivo ed estetico, «si articolino nell'arco dello sviluppo normale e patologico, nella mai definitivamente compiuta distinzione tra *realtà interna* e *realtà esterna*, verità e fantasia»)⁶³, sta la fallacia del *segno*, che è sempre e comunque il frutto, qualche volta acerbo, qualche altra troppo maturo, di una mediazione interpretativa inferenziale o abduzione, basata cioè sull'azzardo di una

⁶¹ È questo il celebre detto coniato dallo studioso tedesco Leopold von Ranke (*Geschichten der romanischen und germanischen Völker*, 1824), secondo il quale la storia avrebbe non solo lo scopo dichiarato, ma anche l'effettiva capacità di mostrare «ciò che è veramente accaduto».

⁶² H. Rosenberg, "On the Analysis of Style", *Acta Musicologica*, 1-2/9 (Jan.-Jun., 1937), pp. 5-11: 6.

⁶³ S. Argentieri, *L'ambiguità*, Einaudi, Torino 2008, p. 23.

convenzione più o meno largamente diffusa e condivisa, ossia di un canone di sviluppo semiosico – storicamente connotato – del segno e dei suoi possibili travisamenti⁶⁴. Una premessa che vale ancor più nel caso di una «pagina stampata di musica» in quanto, prosegue Rosenberg, «è lecito avere differenti opinioni riguardo alla ‘corretta’ interpretazione di un pezzo» («*it is possible to have different opinions as to the right interpretation of a composition*»)⁶⁵. Dyson ammette che «in un auditorio numeroso la sensibilità degli ascoltatori è assai varia»⁶⁶ e che lo è al punto che il *product placement* dell’arte è costretto a inventarsi una sorta di media statistica per tastare il polso, come si è soliti dire, del pubblico. Esiste, si chiede il critico Andrea Zaniboni, l’ascolto «come semplice esperienza dell’orecchio»? Certo che no, si risponde da solo lo studioso mantovano, del resto “tutti siamo consapevoli del fatto che in ogni platea di qualsiasi sala di questo mondo, ogni singolo spettatore trarrà un’impressione diversa dal vicino di poltrona”⁶⁷.

⁶⁴ Si parla, nel gergo dei semiologi, di *abduzione* allorché si attua un’interpretazione finalizzata a conferire senso a più vaste porzioni di discorso e lo si fa partendo da poche e insufficienti decodifiche parziali. Mentre nel caso di una *deduzione* logica esiste una regola da cui, dato un caso, si inferisce un risultato; mentre in quello dell’*induzione*, dati un caso e un risultato, se ne inferisce la regola; nel caso dell’*ipotesi* e dell’*abduzione*, al contrario, si inferisce un caso da una regola o da un risultato (per una descrizione approfondita si veda U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975, pp. 185-188).

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ «*Large audiences inevitably inevitably contain listeners of every degree of sensitiveness*» (G. Dyson, *The Progress of Music*, Oxford University Press, London-New York 1932, p. 191; *Storia sociale della musica*, Einaudi, Torino 1956, p. 276).

⁶⁷ A. Zaniboni, “Overture”, *Musicalmente*, nov. 2008, p. 3. Le ragioni, spiega il critico e musicologo, «sono infinite e non val la pena scandagliarle: l’età, l’ambiente sociale di riferimento, le singole esperienze personali concorrono al cosiddetto *background*. Uno sfondo indefinibile, complesso, in evoluzione continua, che, sviluppato per cerchi concentrici, disegna prima l’individuo, poi la comunità e infine l’identità di una nazione, in una generalizzazione sempre più marcata dei caratteri» (*ibid.*). Per un ascolto soggettivamente differenziato agli orecchi di una platea eterogenea vi è anche un’esecuzione diversa a seconda dell’occasione e della composizione, ancora una volta, dell’*audience*. È

Ambiguo è l'ascolto in sé, perciò, in quanto semplice postulato del gusto (più o meno condiviso, nel formarsi del quale *pubblico* e *critica* condividono in pari grado una certa responsabilità), o in quanto congettura estetica, o come τεκμήριον («indizio») di un Bello presunto, azzardato, sperato, non mai, però, accertato e acquisito in forma definitiva. A monte dell'indecidibilità procedurale e predittiva – che Rabinowitz chiama l'«ermeneutica dell'indecidibilità» (*hermeneutics of indecidability*)⁶⁸ –, a monte anche, *a fortiori*, di una indecidibilità percettiva, sta il problema, per sua natura insolubile, della *relatività semiografica* (lo stile di ciascun autore deve fare i conti con la *scrittura* come entità culturale per certi versi autonoma, se non avulsa, almeno dal punto di vista teorico, dal canone della lingua come tale, però organizzata in base alla singolarità del parlante e finalizzata a una determinata creazione)⁶⁹. E questa è, prima di tutto il resto, prima di ogni altro

chiaro che, come nota giustamente Charles Rosen, il quale adduce l'esempio di Beethoven e di come, quando il compositore era ancora in vita, le sue *Sonate* fossero state, per la maggior parte, eseguite «davanti a dieci, venti persone al massimo», le condizioni di tempo e di luogo, nonché la composizione particolare del pubblico, finiscano per incidere in misura anche notevole sul tipo e sulla qualità dell'interpretazione. «Suonare per un pubblico così ristretto – conclude Rosen – è una situazione completamente diversa da quella di esibirsi in una sala da duemila persone», di modo che «non si potrà assolutamente farlo nello stesso modo» (C. Rosen, nell'intervista di S. Bestente, “Suoni bene se capisci la musica”, *Leggìo*, autunno-inverno 2008, p. 3).

⁶⁸ P.J. Rabinowitz, nella recensione alla traduzione americana del saggio di J.-J. Nattiez, “Wagner Androgyne”, in *The Opera Quarterly*, 2/11 (1995), p. 157-162: p. 157.

⁶⁹ Così, per fare un esempio, la base linguistica di *Fermo e Lucia* è rappresentata, è vero, dal toscano letterario, ma compaiono nella «prima minuta» del testo manzoniano numerosi francesismi e, a differenza della stesura finale dei *Promessi Sposi*, la presenza del dialetto è ancora pienamente avvertibile (ciò fu messo in luce da filologi di vaglia quali Gianfranco Contini e Dante Isella). Lo studio e il confronto filologico delle cosiddette *varianti* costituisce un tentativo di disambiguazione della *relatività* (o ambiguità) *semiografica*. Parliamo di *relatività semiografica* per significare la fluttuazione, nel tempo, di uno stesso segno grafico o di una stessa procedura notazionale per esprimere uno ed uno stesso enunciato e collocarlo entro uno ed uno stesso contesto referenziale. I compositori hanno storicamente attribuito

ragionamento, una fonte di *ambiguità* di non poco conto. Infatti, lungi dall'indovinare *come* noi dovremo affrontare l'interpretazione di un brano musicale basandoci sul ventaglio di opzioni interpretative forniteci da una comunità variegata, non omogenea, spesso inesperta, di ascoltatori, noi non sappiamo neppure di *che cosa* stiamo, in realtà, parlando.

10. «Letteralmente e in tutti i sensi» (A. Rimbaud)

Nella musica così come, più in generale, nel campo di Agramante della percezione sensoriale, né l'antropologia kantiana, che di ogni difetto della percezione incolpa l'uomo, né la metafisica di Wolff, che di tutto fa carico la «cosa-in-sé» («*Ding-an-sich*»), sono in grado di provvedere una spiegazione credibile al fenomeno complesso dell'*ambiguità*. Come Ezra Pound riconosce e, con la vivacità tipica del suo ribelle e iroso carattere, sottolinea più volte, «ogni grande opera d'arte deve la sua grandezza a una qualche complessità di tal genere»⁷⁰, ossia ad un'*ambiguità* che, investendo qualcuno dei suoi diversi e numerosi livelli di lettura ed interpretazione, od anche la totalità di essi, è destinata a complicare la vita al lettore, all'osservatore, all'interprete, all'ascoltatore, al critico. Ciò è inevitabile. Ma quando si è alle prese con la musica e con le trappole connesse ad una cognizione e interpretazione tuziorista – prudenziale – di «relazioni fra sistemi di segni» e non già fra un segno e un presunto oggetto assoluto, l'inganno è mille volte maggiore. Se è vero che «non c'è tra musica e ascolto la simmetria pretesa», come notava

significati diversi a uno stesso significante (o simbolo) musicale. L'ornamentazione in uso in epoca barocca testimonia della varietà delle regole di inferenza in base alle quali, per un significante che si vorrebbe immutabile nel tempo (ma che tale non è mai), si operano congetture tese a isolare uno ed un solo significato (una presupposizione erronea al pari della precedente). Un esempio. Il punto collocato sopra una nota non significava affatto, in epoca barocca, lo *staccato* che conosciamo oggidì, ma indicava piuttosto un allungamento e un'accentuazione della nota stessa (cfr. A. Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Century*, Novello, London 1915; *L'Interpretazione della Musica dei Secoli XVII e XVIII*, trad. Luca Ripanti, Rugginenti, Milano 2015, pp. 69-70).

⁷⁰ Cit. in M. Corti, *Nuovi metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 409.

Sgalambro⁷¹, ogni residua certezza viene a cadere. Né un accordo potrà esistere e rintracciarsi fra la musica e i diversi passaggi della filiera ideale con cui, fidando nell'efficacia di un asserito «ascolto critico» o «strutturale»⁷², gli studiosi di scuola adorniana vorrebbero aggiogare il bue bistrattato, ossia chi ascolta, al carro dei compositori e dei loro (non di rado arroganti) interpreti; ascolto che fa, o che dovrebbe fare, della musica un indubbio atto comunicativo e un potente vettore di informazione. L'incertezza viene, come il nodo del proverbio, al pettine anche per il fatto che, se «ogni notazione musicale è ovviamente difettosa per più di una ragione» (*«uncertainty can arise because every musical notation is obviously defective in many respects»*), come Herbert Rosenberg avvertiva quasi cent'anni orsono⁷³, e se perfino per il grande, venerando canone bachiano non si può stabilire una *lectio* univoca, scevra da *ambiguità* di interpretazione e di prassi esecutiva⁷⁴, la stessa terminologia musicale, più o meno specialistica, sarà fonte di fraintendimenti a iosa (lo aveva riconosciuto per primo Gilbert Webb più di

⁷¹ M. Sgalambro, *Contro la musica*, De Martinis & C., Catania 1994, p. 11.

⁷² «Il nome più esatto che si potrebbe dare a un ascolto il quale sia all'altezza integrale della composizione, sarebbe quello di *ascolto strutturale*. Il consiglio di penetrare con l'ascolto i diversi strati della composizione, di intendere l'apparenza musicale non solo come un dato attuale ma anche nel suo rapporto con quello che veniva prima e quello che vien dopo nella stessa composizione, ha già messo a fuoco un momento essenziale dell'ideale d'ascolto» (T.W. Adorno, *Anweisungen zum Hören neuer Musik*, in *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1963; *Norme per l'ascolto della musica nuova*, in *Il fido maestro sostituto. Studi sulla comunicazione della musica*, trad. di Giacomo Manzoni, Einaudi, Torino 1975, p. 101)

⁷³ H. Rosenberg, "On the Analysis of Style", *cit.*, p. 6.

⁷⁴ Assicura a tale riguardo E. Ornoy che «*Bach's ornamentation symbols have raised many speculations and theories about their proper interpretation*» [E. Ornoy, "Between theory and practice: comparative study of early music performances", *Early Music*, 34/2 (May 2006), p. 241]. A tal riguardo si consulterà utilmente l'informatissimo e sempre attuale volume di F. Neumann, *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Schirmer, New York 1997, p.327.

cent'anni orsono)⁷⁵. Restano, a questo punto, la sola tradizione, l'inclinazione personale, l'epistemologia (i cui tempi hanno la vaghezza delle ere geologiche), la storia delle idee (diverse per ciascun nucleo sociale)⁷⁶. Tutte cose che «abbiamo nel sangue», se l'opinione di Barilli è esatta⁷⁷; ma tutte troppo precarie e fallibili per poter fare su di esse, prese insieme o isolatamente, serio affidamento. Le note musicali, non diversamente da certe figure ambigue, non esprimono una certezza ma una semplice possibilità: «le note musicali altro non sono che vaghi indizi di ciò che il compositore ha voluto significare» («*notes are but hints of what is meant*»)⁷⁸. Il filosofo Emilio Garroni nel suo saggio *Immagine linguaggio figura* ha ribadito, a conclusione di una riflessione durata quarant'anni, l'impossibilità di identificare il «senso» di un'immagine con la sua sola figura, con la sua nuda apparenza esteriore⁷⁹. La stessa, identica conclusione si può tranquillamente estendere alla musica. Di quest'ultima non una sola frase, non una solo inciso, non una sola battuta, non una sola nota vanno presi unicamente per ciò che sono *litteralément*, per ciò che essi appaiono, ossia per la denotazione immediata che, spesso suggestiva ma altrettanto spesso ingannevole, li espone (quasi impudicamente, verrebbe da dire) alla vista di chi consulta una partitura, o all'orecchio di chi ascolta. Al contrario, frase, inciso, battuta, nota, sono intimamente correlati al contesto e alla pluralità dei significati che scaturiscono da una loro «colluttazione con l'ascoltatore»⁸⁰. Essi vanno

⁷⁵ Nel suo saggio “The Vagueness of Musical Nomenclature”, *Proceedings of the Musical Association*, 34th Sess. (1907-1908), pp. 67-80.

⁷⁶ Resta, in altre parole, «*the conservation or preservation of the musical practices of a past age*», come spiega E. Douglas Bomberger nel suo contributo “Charting the Future of *Zukunftsmusik*: Liszt and the Weimar Orchesterschule”, *Musical Quarterly*, 2/80 (Summer, 1996), pp. 348-361: 355.

⁷⁷ B. Barilli, *Capricci di vegliardo e taccuini inediti*, Einaudi, Torino 1989, p. 70.

⁷⁸ H. Rosenberg, “On the Analysis of Style”, *cit.*, p. 7.

⁷⁹ E. Garroni, *Immagine linguaggio figura*, Laterza, Bari 2005.

⁸⁰ Di una pretesa, quasi invocata, «colluttazione col lettore» parla Franco Fortini in molti suoi scritti. Si veda, per questo, G. Fichera, *Il saggio ovvero il giusto mezzo dell'invenzione*,

perciò afferrati sempre, senza eccezione, «*littéralement et dans tous les sens*», come avrebbe esclamato Rimbaud un giorno, interpellato sul senso da dare alle sue prose⁸¹.

Bibliografia

Aa.Vv., *Ambiguity in Mind and Nature: Multistable Cognitive Phenomena* (P. Kruse and M. Stalder, Eds.), Springer, Wiesbaden-London-New York 1995.

Aa.Vv., *Arte, scienza, conoscenza*, a cura di L.M. Lorenzetti e G. Baldissera, Franco Angeli, Milano 2000.

Aa.Vv., *Parlare di musica*, a cura di Susanna Pasticci, Meltemi, Roma 2008.

Aa.Vv., *La percezione musicale* (a cura di L. Albertazzi), Guerini e Associati, Milano 1993.

Adorno, T.W. *Philosophie der neuen Musik*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1949 (*Filosofia della musica moderna*, trad. di Giacomo Manzoni, Einaudi, Torino 1980).

Ansaldi, G. *La lingua degli angeli. Introduzione all'ascolto della musica*, Guerini, Milano 1998.

Argentieri, S. *L'ambiguità*, Einaudi, Torino 2008.

Baddeley, A.D. *Your Memory. A User's Guide*, Multimedia Publications, London 1982 (*La memoria. Come funziona e come usarla*, Laterza, Roma-Bari 1984).

Barthes, R. *Le système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.

saggio introduttivo al volume di Aa.Vv., *La scrittura che pensa. Saggismo, letteratura, vita*, Nerosubianco, Cuneo 2016.

⁸¹ L'episodio è riportato dalla sorella del poeta, I. Rimbaud, "Rimbaud mystique", *Le Mercure de France*, Paris, Juin 1914, p. 699 sgg.

- Barthes, R. « Éléments de sémiologie », *Communications* 4 (1964), pp. 91-135.
- Berger, J. “A Theory of Musical Ambiguity”, *Computers in Music Research*, 2 (1990).
- Bestente, S. “Chiaro ma non troppo”, *Leggìo*, 12, inverno 2007, p. 3.
- Boulez, P. *Penser la musique aujourd’hui*, Denoël-Gonthier & Schott, Mainz 1963 (*Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979).
- Brendel, A. *Nachdenken über Musik*, Piper/Schott, München 1976 (*Paradosso dell’interprete. Pensieri e riflessioni sulla musica*, Passigli, Firenze 1997).
- Cano, C. *Simboli sonori*, Franco Angeli, Milano 1985.
- Childs, B. *ad vocem* «Indeterminacy», *Dictionary of Twentieth-Century Music*, ed. by John Vinton, Thames and Hudson, London 1974.
- Clifton, T. *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*, Yale University Press, New Haven (CT) 1983.
- Combarieu, J. *La musique et la magie. Étude sur les origines populaires de l’art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*, A. Picard, Paris 1969 (*La musica e la magia*, Mondadori, Milano 1982).
- Cross, I. “Music, Cognition, Culture, and Evolution”, *Annals of the New York Academy of Sciences*, 930 (2001), pp. 28-42.
- Davies, S. “Transcription, Authenticity and Performance”, *Brit. J. Aesthetics*, 3/28 (1988), pp. 216-227.
- Deliège, I. “Prototype effects in music listening: an empirical approach to the notion of imprint”, *Music Perception*, 18 (2001), pp. 25-54.
- Dorfles, G. *Preferenze critiche. Uno sguardo sull’arte visiva contemporanea*, Dedalo, Bari 1993.
- Dowling, W.J., Harwood, D. *Music Cognition*, Academic Press, New York 1986.
- Eco, U. *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975.

- Empson, W. *Seven Types of Ambiguity*, Chatto & Windus, London 1930
(*Sette tipi di ambiguità. Indagine sulla funzione dell'ambiguità nel linguaggio poetico*, Einaudi, Torino 1956).
- Gaita, D. *Il pensiero del cuore. Musica, simbolo, inconscio*, Bompiani, Milano 1991.
- Goguen, J.A. "The logic of inexact concepts", *Synthese* 19 (1969), pp. 325-373.
- Gombrich, E.H. *Art and Illusion*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1960 (*Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1965).
- Hauer, J.M. *Vom Wesen des Musikalischen*, Waldheim & Eberle, Wien 1920; in seguito Schlesinger & R. Lienau, Berlin 1923.
- Heidegger, M. *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1980.
- Heidegger, M. *Parmenides. Freiburger Vorlesung, Wintersemester 1942-3*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M. 1975.
- Jankélévitch, V. *La Musique et l'Ineffable*, Armand Colin, Paris 1961; in seguito Éditions du Seuil, Paris 1983.
- Langer, S. *Philosophy in a New Key*, The American Library, New York 1948.
- Levi-Montalcini, R. *Elogio dell'imperfezione*, Garzanti, Milano 1987; in seguito Baldini Castoldi Dalai, Milano 2010.
- Liotard, J.-F. *La condition postmoderne*, Editions de Minuit, Paris 1979 (*La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1994).
- Mecacci, A. "La morte dell'arte e l'ascesa della merce *design*. Una narrazione contemporanea", *Aisthesis*, 2/2 (2009).
- Melchiorre, V. *Simbolo e conoscenza*, Vita e Pensiero, Milano 1988.
- Metzinger, T. "Phenomenal transparency and cognitive self-reference", *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 2 (2003), pp. 353-393.
- Mortara Garavelli, B. *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1989.
- Neumann, F. *Performance practices of the seventeenth and eighteenth centuries*, Schirmer, New York 1997.

- Olivier, D. « Musique actuelle et ambiguïté », *Circuit musiques contemporaines*, numero monografico, *Penser la musique actuelle?*, 2/6 (1995), pp. 35-38.
- Peterson, C. “To Be or Not To Be: A Study of Ambivalence”, *Journal of Analytical Psychology*, 2/32 (April, 1987), pp. 79-92.
- Piana, G. *Filosofia della musica*, Angelo Guerini e Associati, Milano 1991.
- Porena, B. *Musica/Società. Inquisizioni musicali II*, Einaudi, Torino 1975.
- Raffman, D. *Language, music, and mind*, MIT Press, Cambridge (MA) 1993.
- Rella, F. *L'enigma della bellezza*, Feltrinelli, Milano 2006.
- Renzi, L. *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*, Il Mulino, Bologna 1999.
- Révész, G. *Einführung in die Musikpsychologie*, Francke, Bern 1946 (*Psicologia della musica*, Giunti Barbera, Firenze 1954).
- Rosenberg, H. “On the Analysis of Style”, *Acta Musicologica*, 9/1-2 (Jan.-Jun., 1937), pp. 5-11.
- Sacks, O. *Musicophilia. Tales of Music and the Brain*, Picador, London 2008 (*Musicofilia*, Adelphi, Milano 2010).
- Sanguineti, E. *Per musica*, Ricordi-Mucchi, Modena 1993.
- Schenker, H. “A Contribution to the Study of Ornamentation”, *The Music Forum*, 4 (1976), pp. 1-139.
- Schmuckler, M.A. “Expectation in Music: Investigation of Melodic and Harmonic Processes”, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 2/7 (Winter, 1989), pp. 109-149.
- Simms, B.R. *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*, Schirmer, New York 1986.
- Stravinskij, I. *Poétique musicale sous forme de six leçons*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1942 (*Poetica della musica*, Curci, Milano 1942).
- Temperley, D. *The Cognition of Basic Music Structures*, MIT Press, Cambridge (MA) 2001

Tillmann, B., Bigand, E. “The Relative Importance of Local and Global Structures in Music Perception”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2/62 (2004), pp. 211-222.

Tomatis, A. *L'oreille et le langage*, Seuil, Paris 1991.

Ullrich, W. *Die Geschichte der Unschärfe*, Klaus Wagenbach, Berlin 2009.