

Wittgenstein tra il formalismo e l'antiformalismo musicale

Gabriele Campari

Abstract

In analyzing Wittgenstein's music aesthetics, various authors have pointed out the resemblance between Wittgenstein's view and Hanslick's writings on musical formalism. The similarities between the two can be found especially in two areas: in the role attributed to the structural characteristics of the musical work, used to highlight interesting facts for the listener, and in the strong refusal of a reductionist interpretation of music, according to which the essence of music consists in generating specific emotions in the audience. However, there are also some remarking differences between the two authors, especially in the second phase of Wittgenstein's philosophical work, which is centered on emotional and non-grammatical aspects of human forms of communication. In this paper, the critical views of Béla Szabados and Anne Appelqvist are compared, to show how difficult it can be to fit what Wittgenstein wrote about music in one simple box. A difficulty that was also pointed out by other authors, such as Roger Scruton and Alessandro Bertinetto, who both abandon the classical dichotomy between musical formalism and anti-formalism, to better focus on the peculiarities of Wittgenstein's work.

Keywords: Wittgenstein; Hanslick; Musical aesthetics; Musical formalism; Musical context.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale

Sommario

Nell'indagine filosofica sull'estetica musicale in Wittgenstein si è spesso fatto notare la vicinanza tra alcune delle posizioni del filosofo e gli scritti di Hanslick riguardanti la teoria del formalismo musicale. I punti in comune riguardano soprattutto l'attenzione per le caratteristiche strutturali dei brani musicali al fine della loro comprensione e il netto rifiuto di un'idea riduzionista della musica, per cui la sua essenza consiste nel generare specifiche emozioni all'interno dell'animo umano. Tuttavia, vi sono anche differenze importanti tra i due pensatori, soprattutto per l'attenzione del secondo Wittgenstein per gli aspetti emotivi e non grammaticali della comunicazione umana. Attraverso un confronto tra le posizioni critiche di Béla Szabados e Anne Appelqvist, si evidenzia come il pensiero di Wittgenstein sia problematico e difficilmente riducibile ad una posizione univoca. Difficoltà rilevata anche da autori come Roger Scruton e Alessandro Bertinetto, i quali propongono di abbandonare la dicotomia classica tra formalismo e antiformalismo musicale al fine di inquadrare al meglio le sfumature di pensiero del filosofo austriaco.

Parole chiave: Wittgenstein; Hanslick; Estetica musicale; Formalismo musicale; Contesto musicale.

1. Introduzione

Un tema importante per l'estetica musicale di Wittgenstein è la dicotomia tra formalismo e anti-formalismo musicale. Si possono ritrovare nel pensiero di Wittgenstein alcuni punti di contatto con gli scritti di Hanslick¹. Tuttavia, i

¹ Hanslick e Wittgenstein hanno vissuto a stretto contatto con l'universo musicale mitteleuropeo. Li accomuna la volontà di considerare la musica *iuxta propria principia*. Cfr. A. Arbo: "Musica, pensiero, linguaggio, incursione nel mondo di Wittgenstein", p. 5. Tratto

critici tendono a dividersi sull'interpretazione della posizione di Wittgenstein riguardo al formalismo, così come si dividono i critici continuisti e non continuisti.

Il dibattito si concentra sul ruolo delle regole e della grammatica musicale. La posizione non continuista è quella di Béla Szabados, secondo cui vi è una profonda differenza tra il modo di intendere il ruolo delle regole e della grammatica di un linguaggio prima e dopo la cosiddetta svolta linguistica degli anni '30, che non permetterebbe più di ricondurre il pensiero musicale di Wittgenstein a quello di Hanslick. La posizione continuista, sostenuta da filosofi come Hanne Appelqvist, riconosce la medesima forma mentis anche dopo la svolta degli anni '30, a patto di interpretare correttamente gli scritti sia del filosofo austriaco, sia del critico boemo.

Accanto a queste posizioni, vi sono filosofi come Roger Scruton, che spostano l'attenzione dal ruolo delle regole e della grammatica a quello del contesto che esse producono, aprendo la possibilità ad una terza via di interpretazione della posizione di Wittgenstein: il formalismo diviene un mezzo per esprimere un pensiero ancora più profondo.

2. La vicinanza con Hanslick

Hanslick, nella sua opera *Il bello musicale*, dà l'esatta definizione di formalismo musicale². Si tratta di una posizione teorica alquanto sfaccettata³, il cui cuore si può tuttavia riassumere con una semplice proposizione: i

da una conferenza dal titolo Musica e Mitteleuropa, tenutasi a Gorizia il 01/06/2007, nell'ambito delle *Wandruszka Lectures*.

² A. Brusadin "Wittgenstein, Hanslick e il formalismo musicale", in a cura di Caldarola E., Quattrocchi D. e Tomasi G *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, Carrocci editore, Roma 2013, pp. 181-182.

³ Per Augusto Manzoni esistono tre tipi di formalismo musicale. Cfr. A. Bertinetto: *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, Bruno Mondadori, Milano, febbraio 2012, pp. 49-50.

contenuti musicali sono forme sonore in movimento⁴. Per un formalista, il contenuto della musica è esclusivamente sonoro e dipende dalle relazioni armoniche, melodiche e ritmiche, ovvero dalle caratteristiche formali, da cui il nome formalismo. Questa posizione nasce in aperta antitesi con chi sostiene che la musica può essere uno strumento per la rappresentazione delle varie emozioni umane⁵ e Hanslick, prima di Croce, produce il suo argomento contro la teoria rappresentativa della musica⁶. Siccome ogni emozione richiede un oggetto, sembra difficile sostenere che la musica possa esprimerne, data l'assenza di rappresentazioni precise di significati specifici. Se la musica non individua un oggetto intenzionale, o una sua caratteristica, non si può sostenere che generi emozioni né tantomeno che si possano in essa distinguerle⁷.

Hanslick pone molta attenzione alla coerenza musicale, all'equilibrio tra le parti tematiche e di sviluppo del brano⁸. Per i formalisti, il piacere musicale deriva dalle forme sonore. Esso ricorda il piacere generato delle arti visive, in particolare da arabeschi o da caleidoscopi⁹. Esempio principe ne sono i

⁴ Definizione data da Hanslick. Cfr. A. Brusadin "Wittgenstein, Hanslick e il formalismo musicale", p. 182.

⁵ Secondo Oliva, le forme sonore in movimento danno luogo a immagini intraducibili. Cfr. S. Oliva: *Tautologia, gesto, atmosfera. Il rapporto tra musica e linguaggio nella riflessione di Ludwig Wittgenstein*, p. 15. Tesi di dottorato in filosofia per l'Università degli studi di Roma Tre, pubblicata il 07/07/2015. <http://hdl.handle.net/2307/5020> [consultato il 06/06/2024].

⁶ Cfr. R. Scruton: *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Great Clarendon Street, Oxford, 1997, cap. VI "Expression", p. 165.

⁷ Cfr. ibidem.

⁸ Hanslick non nega che la musica sia connotata metaforicamente in termini emotivi, nega che questa emotività metaforica sia logicamente connessa alle qualità estetiche della musica e ai suoi meriti artistici. Cfr. A. Bertinetto: *Il pensiero dei suoni*, pp. 68-69 e 100.

⁹ Cfr. *ivi*, p. 49. In Wittgenstein: «Immagina che le equazioni vengano impiegate come ornamenti (disegni di una tappezzeria) e poi che questi ornamenti vengano sottoposti a una prova per vedere a qual genere di curve corrispondano. La prova sarebbe analoga a quella delle proprietà contrappuntistiche di un brano musicale». L. Wittgenstein: *Osservazioni*

componimenti in forma sonata, basati sull'elaborazione di brevi idee musicali: in queste composizioni, il pensiero musicale è logico, sequenziale ma non inferenziale¹⁰. Una buona esecuzione ne deve mettere in evidenza la struttura, sia a livello melodico sia a livello armonico.

Wittgenstein e Hanslick condividono questa idea di musica, in particolare Wittgenstein considera la musica come essenzialmente asemantica e strettamente collegata alla specificità grammaticale dei suoi elementi¹¹. Entrambi associano una natura contemplativa e disinteressata al loro atteggiamento estetico¹², il cui fine è volto a cogliere ciò che Kant definirebbe la non funzionalità delle opere d'arte¹³. Entrambi sembrano condividere l'idea che il piacere estetico-musicale sia di tipo intenzionale, rivolto all'opera in quanto oggetto insostituibile, e non un semplice mezzo per un fine¹⁴. Inoltre, condividono l'idea che esista la razionalità musicale, una sorta di logica che dirige il compositore nella sua creazione e che influenza l'ascoltatore¹⁵. Tutto ciò evidenzia la conoscenza di Wittgenstein degli scritti del critico boemo,

sopra i fondamenti della matematica, trad. Mario Trincherò, Einaudi Editore, Torino 1971, parte quinta, p. 242.

¹⁰ Cfr. Bertinetto, p. 55.

¹¹ Cfr. P. Niro: *Ludwig Wittgenstein e la musica. Osservazioni filosofiche e riflessioni estetiche sul linguaggio musicale negli scritti di Ludwig Wittgenstein*. Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2008, p. 63.

¹² Il rigore dell'analisi hanslickiana esprime una generale reazione al sentimentalismo romantico condotta nel segno della sobrietà. Cfr. S. Oliva: *Tautologia, gesto, atmosfera*, p. 16.

¹³ Cfr. *ivi*, pp. 190-192.

¹⁴ Cfr. *ibidem*.

¹⁵ «Prendi un tema come quello di Haydn (Corale di Sant'Antonio), prendi il frammento di una delle variazioni di Brahms che corrisponde alla prima parte del tema e proponiti di costruire la seconda parte della variazione nello stile della prima. Questo è un problema dello stesso genere dei problemi matematici. Se si trova la soluzione, simile, per esempio, a quella di Brahms, allora non si hanno dubbi: la soluzione è questa». L. Wittgenstein: *Osservazioni sopra i fondamenti della matematica*, parte quinta, 1941-44, p. 219.

seppure non lo citi mai esplicitamente¹⁶. Per tutte queste ragioni, il confronto tra i due autori viene usato come base per individuare la posizione estetica di Wittgenstein, nonostante egli non ne sostenne mai una particolare in maniera esplicita.

3. L'ipotesi non continuista di Béla Szabados

L'ipotesi “non continuista” sostiene che il filosofo utilizza una concezione formalista della musica per portare avanti un paragone tra suoni e linguaggio nel *Tractatus*. Come sostiene Béla Szabados: «Ahonen ha sia ragione sia torto a sostenere che Wittgenstein fosse un formalista: ha ragione se si limita al primo Wittgenstein, ha torto se si riferisce anche al secondo.»¹⁷. Szabados si riferisce al cambiamento di orientamento filosofico tra il *Tractatus* e le *Ricerche*, in particolare per la comprensione della forma logica. Nel *Tractatus*, essa è nascosta dal linguaggio parlato, ma, una volta evidenziata è perfettamente comprensibile da chiunque¹⁸:

«la proposizione non è un miscuglio di parole. – (come il tema musicale non è un miscuglio di suoni.) La proposizione è articolata»¹⁹.

¹⁶ Cfr. A. Brusadin “Wittgenstein, Hanslick e il formalismo musicale”, p. 187.

¹⁷ B. Szabados: “Wittgenstein and Musical Formalism” *The Royal Institute of Philosophy*, n. 81, 2006, Published online by Cambridge University Press, pp. 649-658. <https://doi.org/10.1017/S0031819106318062> Traduzione del sottoscritto. [Consultato il 16/03/23].

¹⁸ Una visione che Szabados definisce come «essenzialista e riduzionista». In questo aspetto, musica e logica si assomigliano, in quanto entrambe non dicono nulla, ma mostrano una forma. Per questo motivo, il primo Wittgenstein è considerabile un formalista alla Hanslick. Cfr. *ivi*, p. 650.

¹⁹ A cura di A. G. Conte, Ludwig Wittgenstein *Tractatus Logico-philosophicus* e *Quaderni 1914-1916*, Piccola Biblioteca Einaudi, Filosofia, Nuova Serie: *Tractatus* Proposizione 3.141 p. 34.

Nelle *Ricerche*, Wittgenstein muta, avvicinandosi a posizioni di tipo emotivista, per cui la risposta estetica è legata al riconoscimento dell'espressione emotiva che il brano intende veicolare, meccanismo che egli riconosce come naturale per l'uomo in ogni sua espressione²⁰:

«Un bambino si è fatto male e grida; gli adulti gli parlano e gli insegnano esclamazioni e, più tardi, proposizioni. Insegnano al bambino un nuovo comportamento del dolore»²¹.

Per il secondo Wittgenstein, sostiene Szabados, l'emozione espressa dal brano gioca un ruolo persino nella sua valutazione²²: se il brano comunica emotivamente in maniera efficiente, diviene un esempio riuscito di comunicazione in generale.

«‘Sottili sfumature di comportamento’. – La mia comprensione del tema si esprime dal fatto che lo fischio correttamente»²³.

Questo non significa che Wittgenstein neghi l'importanza della forma, semplicemente non la riconosce più come unico aspetto da tenere in considerazione o, peggio, per spiegarne il successo²⁴. Per comprendere la

²⁰ Cfr. D. Quattrocchi: *Scetticismo ed espressione nella filosofia dell'arte*, tesi di dottorato in filosofia all'università di Padova, pp. 151 e 167-168. Reserch Padua Archive, unipd.it, <https://hdl.handle.net/11577/3425812> [Consultato il 16/03/23]. Quattrocchi ricorda anche come Emerson sottolinea la naturalità dell'espressione, rappresentando gli uomini come degli organismi tanto votati a esprimere il proprio carattere quanto costretti a respirare.

²¹ L. Wittgenstein: *Ricerche filosofiche*, par. 244, p. 105.

²² Cfr. B. Szabados: “Wittgenstein and Musical Formalism”, pp. 651-652

²³ L. Wittgenstein: *Ricerche filosofiche*, Piccola Biblioteca Einaudi, nuova serie, Filosofia, Giulio Einaudi Editore s.p.a., Torino, 1967. Parte seconda, par. XI, p. 243.

²⁴ Cfr. M. Damonte: “Filosofia del linguaggio e musica in Wittgenstein: storia di un intreccio”, p. 89. RIFL (2020) Vol. 14, n.1:84-96. DOI: 10.4396/202015.

musica, è necessario partire da un'attività, o ancora più precisamente dal perfezionarsi di un atto performativo: l'ascolto²⁵.

«Cosa ha valore in una sonata di Beethoven? Il susseguirsi delle note? No, è solo una successione fra molte. E direi perfino che i sentimenti di Beethoven nel comporre la sonata non avevano più valore di altri sentimenti qualsiasi. [...] il valore è determinato da uno stato d'animo? Oppure una forma inerente a certi dati della coscienza? Risponderei “Qualsiasi cosa mi si dicesse la respingerei”, e non perché la spiegazione sia falsa, ma perché è una *spiegazione*»²⁶.

Anche per il secondo Wittgenstein il contenuto delle frasi, sia linguistiche sia musicali, si trova nelle frasi stesse, nella loro articolazione, ma il modo con cui estraiamo informazioni dalla musica varia qualitativamente rispetto al linguaggio naturale. Il focus per la comprensione musicale riguarda la configurazione dei suoni percepiti e le specifiche competenze di chi ascolta²⁷, che sono, in primis, di tipo empatico e legate al riconoscimento della situazione determinata dal brano stesso con il suo fluire²⁸.

«Considera anche quest'espressione: “Pensa che è un *Walzer*, e lo eseguirai correttamente”. Ciò che chiamiamo: “comprendere

²⁵ Cfr. A. Arbo: “Giochi linguistici e comprensione musicale”, in *Punti e contrappunti. Voci dell'estetica musicale di oggi*, p. 53, [tratto da ilcorrieremusicale.it, consultato il 06/06/2024].

²⁶ Conversazioni con Friedrich Waismann in: A cura di M. Ranchetti, L. Wittgenstein: *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Biblioteca Adelphi 14, Milano 1967 p. 26.

²⁷ A. Arbo: “I giochi linguistici e la comprensione musicale” in *Aesthesis; Pratiche, Linguaggi e Saperi dell'Estetico*, 2013, vol. 1, fascicolo 6, p. 53. www.fupress.com/aisthesis consultato il 26/09/23.

²⁸ Cfr. Szabados B.: *Wittgenstein as a Philosophical Tone-Poet*. Philosophy and Music in dialogue, Editions Rodopi B.V., Amsterdam-New York, 2014, p. 95.

un enunciato” è, in molti casi, molto più simile al comprendere un tema musicale di quanto penseremmo»²⁹.

Come ricorda Alessandro Arbo, per Wittgenstein l’insieme di caratteristiche formali dei brani musicali arriva a costituire una vera e propria grammatica³⁰. Ridurre il linguaggio musicale ad una serie di permutazioni simboliche, frutto solamente di regole grammaticali, significa non riconoscerne l’intero potenziale né l’importanza di cui esso gode all’interno del mondo comunicativo umano³¹. La comprensione musicale dipende da una percezione arricchita di elementi cognitivi, e mai interamente separabile da componenti sensibili³². Comprendere la musica è capire una forma di vita, perciò non si può prescindere dalla sensibilità emotiva dei singoli, come vorrebbero i formalisti³³.

Il secondo Wittgenstein abbandona l’idea che ogni significato sia sempre «allo scoperto»³⁴, concentrandosi sul peso del contesto e sulla differenza che

²⁹ A cura di Amedeo G. Conte, L. Wittgenstein: *Libro blu e Libro marrone*, Biblioteca Einaudi Vol. 86, Italian Edition, Giulio Einaudi Editore, Torino 1983, p 213.

³⁰ Cfr. A. Arbo: “Wittgenstein e la Grammatica del discorso musicale”, in *Rivista Italiana di Musicologia* 2002, Vol. 37, No. 2 (2002), pp. 334-335.

³¹ «[una melodia] mette in gioco una serie di possibilità espressive che quel sistema [simbolico] contiene ma non sempre (o non necessariamente) esibisce.» A. Arbo “Wittgenstein e la Grammatica del discorso musicale”, in *Rivista Italiana di Musicologia*, p. 328.

³² Cfr. A. Arbo: “Giochi linguistici e comprensione musicale”, p. 55.

³³ Wittgenstein ora sostiene che anche chi non conosce la teoria musicale è in grado di distinguere i vari autori tra loro e, soprattutto, distingue tra una composizione mediocre ed una riuscita grazie alla capacità della musica di coinvolgere emotivamente l’ascoltatore. Capacità che non tutti i brani, sebbene formalmente perfetti, necessariamente possiedono. Cfr. A. Arbo: “I giochi linguistici e la comprensione musicale” p. 193.

³⁴ Cfr. B. Szabados: “Wittgenstein and Musical Formalism”, p. 655. Inoltre, la comprensione di una forma di vita è una forma di comprensione pratica, che si manifesta sottoforma di una specifica padronanza tecnica. Cfr. M. Damonte: “Filosofia del linguaggio e musica in Wittgenstein: storia di un intreccio”, p. 91.

esso gioca nei vari casi: è un cambiamento di pensiero a cui, secondo Szabados, la musica ha contribuito in maniera sostanziale³⁵.

I significati linguistici appartengono alle forme di vita piuttosto che alla grammatica, senza le quali ogni forma di comunicazione, non solo quella musicale, risulta inutile³⁶.

Pertanto, per Szabados, viste le grandi differenze tra primo e secondo Wittgenstein, è meglio mettere a confronto le posizioni dei due periodi piuttosto che riportarne una soltanto. Inoltre, risulta sbagliato considerare Wittgenstein un formalista in quanto egli sostiene esplicitamente nelle *Ricerche* di non essere interessato ad esplicitare una teoria filosofica in generale, tantomeno per quanto riguarda la musica³⁷.

4. L'ipotesi continuista di Hanne Appelqvist

Alla posizione non continuista risponde la filosofa Hanne Appelqvist, ricordando che gli espressivisti tendono ad estremizzare il contenuto della posizione formalista: «Hanslick sostiene soltanto che la musica esprime sé stessa e che l'estetica musicale si deve concentrare sulle regole teoretico-grammaticali, che distinguono la modalità di ascolto “patologica”, ovvero condizionata empiricamente come quella animale, da una modalità più raffinata e tipicamente umana³⁸». Ciò sembra essere perfettamente compatibile anche con le idee del secondo Wittgenstein.

³⁵ Cfr. Ivi, pp. 655-656.

³⁶ Secondo Hanslick una frase come “l'adagio è triste” è un nonsenso, oppure un modo di parlare figurato, in quanto la musica non esprime necessariamente i sentimenti del compositore né ha un unico effetto sull'ascoltatore. Per il secondo Wittgenstein, “l'adagio è triste” può tranquillamente essere una descrizione della musica, in quanto la musica è triste allo stesso modo in cui una persona è triste: si esprime e si muove lentamente, singhiozzando e lamentandosi. Cfr. B. Szabados: “Wittgenstein and Musical Formalism”, p. 654. Vedi anche Szabados B.: *Wittgenstein as a Philosophical Tone-Poet*. p. 95.

³⁷ Cfr. B. Szabados: “Wittgenstein and Musical Formalism”.

³⁸ A. Appelqvist: “Wittgenstein and Musical Formalism: A Case Revisited” in *Ápeiron*. Estudios de filosofía, monográfico «Wittgenstein. Música y arquitectura», n. ° 10, 2019, pp.

Anche sostenere che il formalismo non sia presente nel secondo Wittgenstein per via del suo pensiero anti-toeretico, come fanno quasi tutti i non continuisti, non nasconde difficoltà. Secondo Appelqvist, le conversazioni che il filosofo aveva con altri pensatori come Waismann, spesso utilizzate come prova del rifiuto del formalismo, difficilmente possono essere considerate come la sua posizione finale³⁹; così come non è corretto sostenere che la sua posizione successiva a tali conversazioni sia ostile a un'indagine filosofica, ovvero grammaticale, del significato musicale. L'errore di Szabados è considerare la posizione del *Tractatus* come una forma di platonismo, in quanto non tiene conto della differenza tra trascendente e trascendentale nella filosofia di tradizione kantiana⁴⁰. Ciò porta a considerare il contrasto di metodo filosofico tra primo e secondo Wittgenstein come un contrasto tra una teoria e una anti-teoria. La vera contrapposizione è tra l'idea di una logica universale e inalterabile e l'idea che le regole grammaticali non necessitino di alcuna forma di fondamento universale.

Nemmeno Hanslick avrebbe aderito ad una teoria platonista e trascendentalista della musica, poiché l'obiettivo polemico dei suoi scritti sono i principi metafisici che caratterizzano le estetiche generali a cui l'arte dovrebbe conformarsi. Per l'estetica musicale, il candidato principale per un principio generale è l'idea che la funzione fondamentale della musica sia quella di far sorgere, o di rappresentare, sentimenti ed emozioni⁴¹. L'approccio di Hanslick non è collegato ad un punto di vista trascendente,

9–27, Madrid-España (ISSN 2386 – 5326) <http://www.apeironestudiosdefilosofia.com/>
Recibido: 16/1/2019 Aceptado: 11/3/2019. Traduzione del sottoscritto. [consultato il 16/03/2023]

³⁹ Conversazioni che sono avvenute attorno al 1930, quasi in contemporanea alle lezioni di etica, e che appartengono al periodo di transizione teorica. Cfr. *ivi*, p. 11.

⁴⁰ Il trascendente indica il regno noumenico, oltre i confini della conoscenza, mentre il trascendentale si riferisce alle condizioni di possibilità necessarie e a priori della conoscenza. Questo è il concetto a cui Wittgenstein fa riferimento nelle proposizioni 6.13 e 6.421 e quando parla dei limiti del linguaggio. Cfr. *Ibidem*.

⁴¹ Cfr. *ivi*, p.12.

nemmeno se si intende un dominio al di là dell'apparenza sensibile della musica⁴²: il contenuto musicale è immanente ai brani, essendo costituito dalle regole musicali⁴³. Il linguaggio musicale si presenta come una forma sempre compresa a livello soggettivo da chi ha l'orecchio per riconoscerlo⁴⁴.

«Il modo di parlare della musica. Non dimenticare che una poesia, anche se composta nel linguaggio della comunicazione informativa, non viene comunque impiegata nel giuoco linguistico dell'informazione. Non ci si potrebbe immaginare che una persona del tutto ignara di musica venga da noi e, sentendo qualcuno suonare un penseroso spartito di Chopin, sia convinta che si tratti di un linguaggio e che si voglia solo tenergliene nascosto il senso? [...]»⁴⁵.

Per Wittgenstein i segni non hanno significato né di per sé, né in relazione a ciò che li accompagna o che essi evocano, ma solo in relazione al sistema a cui appartengono. Se l'espressività della parola può essere paragonata a quella del gesto, allo stesso modo “ciò che ci dice la musica” può essere inteso

⁴² Come riporta la Appelqvist, Hanslick scrive: «la nostra posizione sul ruolo dell'intelletto e delle emozioni di una composizione sia collegata all'opinione comune [...] allo stesso modo in cui il concetto di immanenza sia correlato a quello di trascendenza». Cfr. *ivi*, p. 13.

⁴³ Idea che ricorda la concezione wittgensteineana del linguaggio come una famiglia di giochi, ognuno caratterizzato da un set preciso di regole. Cfr. *ivi*.

⁴⁴ La comprensione di un linguaggio musicale non si manifesta con dei valori di verità, quanto con comportamenti manifesti all'interno del gioco linguistico, che è imprescindibile da una certa familiarità col gioco stesso. Cfr. P. Niro: *Ludwig Wittgenstein e la musica*, p.p. 73 e 82-83.

⁴⁵ A cura di Roberta de Monicelli: L. Wittgenstein: *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi Edizioni, Milano 1990, vol. I. par. 888 p. 251.

come un repertorio gestuale⁴⁶ e non come un contenuto semantico. Un'espressione musicale non traduce né è tradotta da alcuna proposizione del nostro linguaggio; al contrario, essa si offre come ulteriore gesto specifico⁴⁷. Anche Hanslick sostiene che, senza un sistema condiviso, non è possibile intendersi e quindi introiettare un significato generale⁴⁸.

Le regole a cui il formalismo si riferisce sono i principi base che strutturano il pensiero tonale della tradizione occidentale, caratterizzandoli in maniera molto simile a ciò che Wittgenstein definirebbe una forma di vita, con le proprie manifestazioni e applicazioni pratiche⁴⁹.

Il formalismo di Hanslick non nega il peso dei fattori storico-culturali, solamente non li ritiene gli aspetti fondamentali per la comprensione di un brano, che può risultare perfettamente comprensibile a persone appartenenti a culture e contesti molto differenti⁵⁰. Per il critico, il fine della musica è quello di creare un'immagine sonora degli aspetti formali dell'universo, approcciandoli esteticamente, dunque mostrandoli, e non concettualmente, in quanto, usando un termine wittgensteineano, ineffabili. Non solo il primo Wittgenstein concorderebbe con questa posizione, ma anche il secondo interpreta la musica come un modello non concettuale di aspetti formali del reale⁵¹.

⁴⁶ Comprendere significa afferrare il contenuto *nell'*espressione insostituibile che abbiamo di fronte. Ciò esclude l'esistenza di un senso mentale, nascosto o *disincarnato*. Cfr. Oliva *Tautologia, gesto, atmosfera*, pp 108-109.

⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 111.

⁴⁸ Cfr. F. Valagussa: "Wittgenstein, il gioco sul confine del linguaggio", in *Aesthesis; Pratiche, Linguaggi e Saperi dell'Estetico*, 2013 vol. 1 fascicolo 6.

⁴⁹ Il cuore della posizione formalista è questo: la musica e le sue regole non sono indipendenti, come non lo sono il linguaggio e la grammatica. Cfr. A. Appelqvist: "Wittgenstein and Musical Formalism: A Case Revisited", pp. 13-14.

⁵⁰ Cfr. Oliva, *Tautologia, gesto, atmosfera*, p. 15.

⁵¹ Il secondo Wittgenstein non differenzia in maniera netta tra linguaggio e realtà, e la musica gli permette di dimostrare questa sua posizione, coglibile in maniera indipendente da spiegazioni concettuali. Cfr. *Ivi*, p. 16.

«Uno pone una domanda come “Cosa mi ricorda questo?” oppure dice, di un brano di musica, “è come una frase, ma a quale frase somiglia?” Si suggeriscono varie cose: una, come si suol dire, fa clic»⁵².

5. L’attenzione al contesto: Roger Scruton

Secondo Roger Scruton⁵³, sarebbe precipitoso considerare Wittgenstein un formalista in senso classico, soprattutto per l’attenzione ai contesti che egli dimostra. Riprendendo l’esempio della comprensione del dolore delle *Ricerche*, Scruton invita a considerare il caso di una donna che piange: potremmo non sapere nulla del suo contenuto mentale, ma essere in grado di rispondere ai suoi lamenti con empatia. Il sorgere dell’empatia non è né irrazionale né confuso, ma è prodotto da una situazione specifica⁵⁴. L’emozione può essere molto intensa anche nel caso in cui l’oggetto è definito, preciso, ma rimanere “fuori prospettiva”, come accade spesso nella poesia: questo è il motivo per cui molti critici, tra cui Hanslick, sono reticenti nel riconoscere un contenuto musicale.

Il trasferire alla musica alcuni concetti legati alla nostra vita non è essenziale soltanto per comprenderla: essi chiarificano qualcosa di fondamentale della vita stessa. I suoni diventano una forma di *embodiement* generale dell’esperienza umana⁵⁵. Per Scruton, Wittgenstein concorda con Hanslick sul fatto che la musica non può rappresentare il soggetto di un’emozione, come fanno le arti figurative, in quanto priva di un veicolo vero

⁵² L. Wittgenstein: *Ricerche filosofiche*, parte seconda, cap. VI, p. 215.

⁵³ Cfr. R. Scruton: *The Aesthetic of Music*, Oxford University Press, Great Clarendon Street, Oxford, 1997, cap. III “Imagination and Metaphor”, pp. 84-85.

⁵⁴ Cfr. *ivi*, pp. 354-357.

⁵⁵ La comprensione musicale non è meramente teoretica, quanto estetica, basata sul riconoscimento diretto di una certa espressione. Cfr. A. Arbo: “Typology and Functions of “Hearing-as”, p. 120 in *Wittgenstein and Aesthetics: Perspectives and Debates*, eds. Alessandro ARBO, Michel LE DU, Sabine PLAUD, Ontos Verlag, Frankfurt a. M., 2012, 117-128.

e proprio del sentimento. Tuttavia, essa è una forma libera ed errante di emozione in cui ascoltatore ed esecutore partecipano come in un dialogo⁵⁶.

«Struttura e sentimento nella musica. I sentimenti accompagnano la comprensione di un brano musicale così come accompagnano gli eventi della vita»⁵⁷.

Quando ascoltiamo musica, è come se ascoltassimo il racconto di qualcuno, che sta esprimendo, attraverso la sua voce, il proprio stato mentale. Il soggetto che si esprime è indeterminato, non gli viene attribuito alcun particolare al di fuori dell'emozione che sta esprimendo. Ciò produce in noi quel meccanismo di riconoscimento fisiognomico descritto nelle *Ricerche* e in altri passaggi del secondo Wittgenstein⁵⁸:

«Dire che un brano di Schubert è melanconico è come dargli una faccia, (non esprimo approvazione o dissenso)»⁵⁹.

Tale riconoscimento supera la dicotomia oggettivo-soggettivo che la teoria di Hanslick presenta. Wittgenstein sostiene che noi umani udiamo la musica *come se* fosse l'espressione di qualcuno⁶⁰. I temi musicali hanno rilevanza nel far rivivere certe esperienze emotivamente determinate, il cui valore non dipende dalle informazioni ricevute, ma da una forma di parafrasi interiore del suono musicale⁶¹. Per Wittgenstein, la domanda su cosa la musica esprime

⁵⁶ Levinson, probabilmente ispirato da Wittgenstein, propone una definizione dell'espressione musicale in termini di "sentire come", in cui il soggetto immaginario rappresenta una sorta di narratore ideale. Cfr. *ivi*, pp. 350-353.

⁵⁷ L. Wittgenstein: Edizione italiana a cura di M. Ranchetti, *Pensieri Diversi*, Adelphi eBook, Milano, 2022, pensiero del 1931, p. 23.

⁵⁸ Cfr. R. Scruton: *The Aesthetics of Music*, cap. XI "Content", p. 356.

⁵⁹ L. Wittgenstein: Conversazione con Rush Rhees in *Lezioni e conversazioni*, pp. 51-70

⁶⁰ Cfr. R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, p. 357.

⁶¹ Cfr. Bertinetto, pp. 64-65.

viene risposta ostensivamente, ovvero mostrando il lavoro in questione in tutta la sua complessità e dicendo “questo”. È irrilevante che la musica sia o meno descrittiva per poter comunicare contenuti attraverso le sue forme: per questo motivo le *Ricerche filosofiche*, con le riflessioni sul ruolo del contesto e dei giochi, permettono l’abbandono della dicotomia formalismo-antiformalismo⁶².

Bertinetto chiama questa posizione “ermeneutica”, in quanto punta a interpretare il brano a partire dal contesto e dalle soggettività in gioco, in cui l’interpretazione è frutto di un processo aperto, che si dischiude alla discussione e al dibattito⁶³.

6. Conclusioni

La proposta di un significato musicale da parte di un semplice fruitore o di un critico non è mai il risultato definitivo di un’interpretazione, ma soltanto il suo inizio⁶⁴: per Wittgenstein, il significato artistico non è legato ad una interpretazione verofunzionale del linguaggio, ma a reti semantiche che si innestano nella prospettiva culturale⁶⁵. Per questo il contenuto musicale non è univocamente determinabile, in quanto è estremamente astratto e generale: un brano non può riferirsi alla guerra di Troia solo esplicitamente, ma implicitamente può riportare tutti i caratteri della lotta⁶⁶.

⁶² Cfr. A. Brusadin “Wittgenstein e Hanslick. Per una valutazione del formalismo musicale”, tesi di dottorato in filosofia all’università di Padova, pp. 147-148, Reserch Padua Archive, unipd.it <https://hdl.handle.net/11577/3423134> [Consultato il 16/03/23].

⁶³ Cfr. Bertinetto, pp. 90-92. Dopotutto, la molteplicità della musica rispecchia la molteplicità dei giochi linguistici, mai data una volta per tutte e affatto fissa. Cfr. Niro: *Ludwig Wittgenstein e la musica*, p. 90.

⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 91. E Oliva: «L’intreccio tra gesto linguistico e gesto musicale può produrre il gioco dei confronti, innescare reazioni formatrici di nuovi gesti, ma non si risolve mai in una gerarchizzazione univoca a partire da un senso dato [...]», *Tautologia, gesto, atmosfera*, pp. 112-113.

⁶⁵ Cfr. *ibidem*.

⁶⁶ Cfr. Bertinetto. pp. 80-81 e p. 86.

La posizione ermeneutica non solo sembra riassumere al meglio i caratteri dell'estetica musicale in Wittgenstein, riesce anche ad evitare molti dei problemi teorici del formalista e dell'espressivista. La critica del formalista a questa posizione è quella della proiettività indebita di significati sull'opera, a cui l'ermeneuta risponde che il formalista ha mancato il punto. Tali proiezioni sono giustamente più o meno adeguate e quindi più o meno efficaci nel rendere l'opera comprensibile⁶⁷: senza questo contatto con la vita, si perderebbe il senso delle scelte del compositore⁶⁸.

La posizione ermeneutica, inoltre, non si distacca dal formalismo sulla questione della natura performativa della musica, evitando le difficoltà dell'antiformalista, che considera solo gli effetti emotivi della singola performance. La musica comunica ciò che è: ancora una volta è ineffabile, non indicibile⁶⁹. Quindi, è espressiva non per la sensazione che provoca, ma perché articola un'emozione o un processo emozionale. L'ascoltatore non riconosce i suoni con distacco, ma, tramite essi, prova che cosa significa trovarsi in quello specifico processo emozionale. L'esecuzione di un brano interviene sia sulle facoltà razionali sia emotive, agevolando l'immaginazione e promuovendo una riflessione su quella determinata esperienza.

La musica eccelle in espressività grazie alla sua capacità di comunicare un certo stato emozionale⁷⁰.

In sintesi, Wittgenstein mostra tratti in comune a tutte e tre le posizioni descritte. Si può definire un espressivista, in quanto la teoria della persona musicale ricorda la sua posizione secondo cui, per qualificare espressivamente la musica, dobbiamo reagire adeguatamente all'invito che il

⁶⁷ Cfr. *ivi*, pp. 93-94 ed anche Niro: «il giudizio viene spostato, nell'ottica wittgensteiniana, sul piano di un'attività intersoggettiva [...] che può giungere a vari risultati», *Ludwig Wittgenstein e la musica*, p. 109.

⁶⁸ Cfr. *ivi*, p. 70.

⁶⁹ Cfr. *ivi*, pp. 95-96.

⁷⁰ Si tratta della cosiddetta fisiognomica musicale o teoria del profilo, sostenuta tra gli altri anche da Kivy. Cfr. *ivi*, pp. 108-110.

gesto musicale ci rivolge⁷¹. Tuttavia, è un espressivista piuttosto anomalo se si considera quanto siano importanti nel suo pensiero i concetti di struttura e di forma, prima e dopo la svolta degli anni '30. Infine, nella seconda fase del suo pensiero, egli pone l'attenzione all'importanza dei contesti e delle situazioni nell'ambito della comunicazione umana, avvicinandosi a ciò che Bertinetto chiama posizione "ermeneutica".

Pertanto, non sembra esserci una classificazione definitiva del pensiero estetico-musicale di Wittgenstein: egli ha sempre preferito alle classificazioni un pensiero vario, sfaccettato e complesso, in grado di restituire al meglio l'entità delle questioni filosofiche, piuttosto che ricercarne facili soluzioni.

Bibliografia

APPELQVIST A.: "Wittgenstein and Musical Formalism: A Case Revisited" in *Ápeiron*. Estudios de filosofía, monográfico «Wittgenstein. Música y arquitectura», n.º 10, 2019, pp. 9–27, Madrid-España, <http://www.apeironestudiosdefilosofia.com/>

ARBO A. "Wittgenstein e la grammatica del discorso musicale", *Rivista Italiana di Musicologia*, 2002, Vol. 37, No. 2 (2002), pp. 321-369.

ARBO A.: "Giochi linguistici e comprensione musicale", in *Punti e contrappunti. Voci dell'estetica musicale di oggi*, pp. 48-61, da ilcorrieremusicale.it.

ARBO A.: "I giochi linguistici e la comprensione musicale" in *Aisthesis; Pratiche, Linguaggi e Saperi dell'Estetico*, 2013, 1, 6.

ARBO A.: "Musica, pensiero, linguaggio, incursione nel mondo di Wittgenstein". Tratto da una conferenza dal titolo Musica e Mitteleuropa, tenutasi a Gorizia il 01/06/2007, nell'ambito delle *Wandruszka Lectures*.

⁷¹ Cfr. *ivi*, pp. 126-127.

- ARBO A.: “Typology and Functions of “Hearing-as”, in *Wittgenstein and Aesthetics: Perspectives and Debates*, eds. Alessandro ARBO, Michel LE DU, Sabine PLAUD, Ontos Verlag, Frankfurt a. M., 2012, pp. 117-128.
- BERTINETTO A.: *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, Bruno Mondadori, Milano, 2012.
- BRUSADIN A. *Wittgenstein, Hanslik e il formalismo musicale*, pp 181-199. In Caldarola E., Quattrocchi D. e Tomasi G. (a cura di), *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, Carocci, Roma, 2013.
- BRUSADIN A.: “Wittgenstein e Hanslick. Per una valutazione del formalismo musicale”, tesi di dottorato in filosofia all'università di Padova Reserch Padua Archive, unipd.it <https://hdl.handle.net/11577/3423134>
- DAMONTE M.: “Filosofia del linguaggio e musica in Wittgenstein: storia di un intreccio”, RIFL (2020) 14, 1, 84-96. DOI: 10.4396/202015.
- NIRO P.: *Ludwig Wittgenstein e la musica. Osservazioni filosofiche e riflessioni estetiche sul linguaggio musicale negli scritti di Ludwig Wittgenstein*. Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2008
- OLIVA S.: *Tautologia, gesto, atmosfera. Il rapporto tra musica e linguaggio nella riflessione di Ludwig Wittgenstein*, Tesi di dottorato in filosofia per l'Università degli studi di Roma Tre, pubblicata il 07/07/2015. http://hdl.handle.net/2307/5020_
- QUATTROCCHI D.: *Scetticismo ed espressione nella filosofia dell'arte*, tesi di dottorato in filosofia all'università di Padova, Reserch Padua Archive, unipd.it <https://hdl.handle.net/11577/3425812>
- SCRUTON R.: *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Great Clarendon Street, Oxford, 1997.

- SZABADOS B.: “Wittgenstein and Musical Formalism” *The Royal Institute of Philosophy*, n. 81, 2006, Published online by Cambridge University Press, pp. 649-658, <https://doi.org/10.1017/S0031819106318062>
- SZABADOS B.: *Wittgenstein as a Philosophical Tone-Poet*. Philosophy and Music in dialogue, Editions Rodopi B.V., Amsterdam-New York, 2014.
- VALAGUSSA F.: “Wittgenstein, il gioco sul confine del linguaggio”, in *Aesthesis; Pratiche, Linguaggi e Saperi dell’Estetico*, 2013, vol. 1, 6.
- WITTGENSTEIN L. *Tractatus Logico-philosophicus* trad. it. a cura di A. G. Conte, Ludwig Wittgenstein Tractatus Logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916, Einaudi.
- WITTGENSTEIN L.: A cura di Amedeo G. Conte, *Libro blu e Libro marrone*, Einaudi, Torino 1983.
- WITTGENSTEIN L.: A cura di M. Ranchetti, *Lezioni e conversazioni sull’etica, l’estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Adelphi, Milano 1967.
- WITTGENSTEIN L.: A cura di Roberta de Monicelli, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano 1990.
- WITTGENSTEIN L.: Edizione italiana a cura di M. Ranchetti, *Pensieri Diversi*, Adelphi, Milano, 2022.
- WITTGENSTEIN L.: *Osservazioni sopra i fondamenti della matematica*, trad. Mario Trinchero, Einaudi, Torino 1971.
- WITTGENSTEIN L.: *Ricerche Filosofiche*, Einaudi, Torino, 1967.