La problematica wittgensteiniana del "seguire una regola" e la molteplicità delle tecniche compositive del Novecento

Piero Niro

Abstract

La notevole fioritura di scritti teorici, di riflessioni estetiche, di dichiarazioni poetiche che, dagli inizi del Novecento, ha animato il dibattito sulle tecniche compositive, può essere considerata come segno dell'apertura di una nuova fase nell'esperienza musicale che ancora oggi può costituire motivo di interesse. Nei periodi che hanno preceduto le svolte innovative avviate agli inizi del secolo scorso, era stata ampiamente prevalente la situazione in cui la teorizzazione sulle regole della composizione seguiva o al massimo affiancava l'opera musicale; difficilmente la precedeva. Dall'affermarsi delle avanguardie novecentesche, la teorizzazione preventiva ha finito per prendere in molti casi il sopravvento, determinando, nei casi estremi, esempi evidenti in cui l'opera d'arte musicale ha rischiato di esaurire gran parte della sua ragione d'essere nella pura e semplice fase di ideazione teorica e progettuale. La situazione che si è affermata nella proliferazione di regole e di linguaggi ad esse collegate, ha determinato spesso momenti di forte disorientamento nelle diverse esperienze, anche esse sempre più molteplici, che caratterizzano l'ascolto e la comprensione della musica. Spesso si è reso plausibile il sospetto che la velocità di trasformazione della grammatica della musica, nel suo versante compositivo, sia stata troppo rapida rispetto alle possibilità di cambiamento ed evoluzione della percezione musicale. Fenomeni estremi di attività autonormativa, parcellizzata in una molteplicità di regole sempre più riferibili non solo ad un singolo compositore ma addirittura ad una singola opera di un compositore, hanno avuto non di rado l'effetto di proiettare, se è

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

lecito adottare un punto di vista di derivazione wittgensteiniana, la grammatica della composizione musicale fuori dalla prospettiva antropologico-prassiologica e dalla prospettiva antropologico-comunitaria[1].

1. Nuove regole

I paragrafi 199 e 202 delle *Ricerche Filosofiche* propongono alcune delle osservazioni più importanti all'interno della problematica wittgensteiniana del "seguire una regola":

> 199. Ciò che chiamiamo «seguire una regola» è forse qualcosa che potrebbe esser fatto da *un* solo uomo, *una sola* volta nella sua vita? – E questa, naturalmente, è un'annotazione sulla *grammatica* dell'espressione «seguire la regola».
>
> Non è possibile che un solo uomo abbia seguito una regola una sola volta. Non è possibile che una comunicazione sia stata fatta una sola volta, una sola volta un ordine sia stato dato e compreso, e così via. – Fare una comunicazione, dare o comprendere un ordine, e simili, non sono cose che possano esser state fatte una volta sola. – Seguire una regola, fare una comunicazione, dare un ordine, giocare una partita a scacchi sono *abitudini* (usi, istituzioni).
>
> Comprendere una proposizione significa comprendere un linguaggio. Comprendere un linguaggio significa essere padroni di una tecnica[2].
>
> 202. Per questo 'seguire la regola' è una prassi. E *credere* di seguire la regola non è seguire la regola. E perciò non si può seguire una regola '*privatim*': altrimenti credere di seguire la regola sarebbe la stessa cosa che seguire la regola[3].

[1] In questo articolo sono proposte molte delle osservazioni e delle problematiche già presenti nel quarto capitolo di Piero NIRO, *Ludwig Wittgenstein e la musica. Osservazioni filosofiche e riflessioni estetiche sul linguaggio musicale negli scritti di Ludwig Wittgenstein,* Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2008.

[2] Ludwig WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, a cura di G. E. M. Anscombe e R. Rhees, Oxford, Basil Blackwell, 1953; ed. it. a cura di Mario Trinchero, *Ricerche Filosofiche*, Torino, Einaudi, 1967, n. 199, p. 107

[3] *Ibid*, n. 202, p. 109.

Ludwig Wittgenstein afferma anche che «il linguaggio non è venuto fuori da un ragionamento»[4] e che «la filosofia non può in nessun modo intaccare l'uso effettivo del linguaggio; può, in definitiva, soltanto descriverlo. Non può nemmeno fondarlo. Lascia tutto com'è»[5].

Alla luce di queste affermazioni, come è possibile inquadrare alcune delle manifestazioni del *linguaggio musicale*[6] novecentesco nelle quali sembra spesso prevalere una forma di teorizzazione preventiva e soggettiva nella determinazione di *nuove regole* compositive?

[4] Ludwig WITTGENSTEIN, *On Certainly*, Oxford, Basil Blackwell, 1969; trad. it. di Mario Trinchero con saggio introduttivo di Aldo Gargani, *Della Certezza*, *L'analisi filosofica del senso comune*, Torino, Einaudi, 1999, n. 475, p. 77.

[5] Ludwig WITTGENSTEIN, *Ricerche Filosofiche*, cit., parte I, n. 124, p. 69.

[6] Non si deve trascurare il fatto che la stessa definizione di *linguaggio musicale* sia stata sempre oggetto di controverse valutazioni, anche se si può notare che, nelle pagine del *Tractatus*, Wittgenstein parla esplicitamente del *linguaggio delle note* (Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus,* con. tr. ingl. a fronte a cura di C. K. Ogden, London, 1922; tr. it. a cura di Amedeo G. Conte, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi, 1967-1998, n.4.0141, p. 44)

Sulla possibilità di usare sensatamente l'espressione *linguaggio musicale*, Enrico Fubini così scrive: «Anzitutto il primo dubbio consistente che può sorgere è che la musica non sia un linguaggio o perlomeno le manchi qualche caratteristica fondamentale di esso perché possa essere studiata secondo una prospettiva metodologica creata appositamente per l'analisi dei linguaggi. Questo dubbio merita di essere preso in seria analisi, perché nonostante che il termine *linguaggio musicale* sia entrato nell'uso corrente da ben più di un secolo, non sono pochi i filosofi anche contemporanei che hanno negato alla musica proprio alcuni attributi tipici del linguaggio». E ancora: «Si potrebbe forse dire che la musica è un linguaggio in cui prevale nettamente la dimensione sintattica su quella semantica, al punto che la dimensione semantica lungi dall'essere negata viene quasi totalmente riassorbita da quella sintattica». Enrico FUBINI, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Torino, Einaudi, 1973, p. 44 e p. 57.

Considerazioni interessanti si trovano anche negli scritti di Scruton: «Music has been called a 'language of the emotions'. Musicologists often describe tonality as a language, with its own grammar and syntax. Theories used to explain the structure of natural languages have been adapted to music; some writers — notably Deryck Cooke in *The Language of Music* — have ventured to explain the meaning of music by interpreting its "vocabulary". This vast intellectual investment in the analogy between music and language deserves an examination». Roger SCRUTON, *The Aesthetics of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 171.

Cfr. anche: Enrico FUBINI, *Estetica della musica*, Bologna, il Mulino, 1995, pp. 22-28**;** Massimo MILA, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Torino, Einaudi, 1950, pp. 68-91; Gillo DORFLES, *Il divenire delle arti. Ricognizione nei linguaggi artistici*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 59-61; Hans Heinrich EGGEBRECHT, *Musikalisches Denken - Sinn und Gehalt*, Locarno-Amsterdam, Heinrichshofen's Verlag, 1977-1979; trad. it. di Lorenzo Bianconi, *Il senso della musica. Saggi di Estetica e analisi musicale*, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 27-67.

Le osservazioni di Wittgenstein suscitano, nella valutazione critica delle *ragioni* della dinamica linguistica, una serie di interrogativi che possono diventare molto importanti se confrontati con le *ragioni* estetiche[7] che, spesso portatrici di una confusione tra ambito *estetico* e ambito *poetico*, hanno tentato di fornire spiegazioni sulle innovazioni linguistiche dell'*avanguardia* musicale[8].

[7] «Potremmo dire che due linguaggi musicali diversi, per esempio il linguaggio tonale e il linguaggio atonale, con le loro rispettive "grammatiche", definiscono ognuno un universo particolare di perplessità estetiche possibili, di domande e di risposte dotate o prive di senso, di giustificazioni e di ragioni utilizzabili. Questo non significa evidentemente che un linguaggio musicale è qualcosa che debba essere accettato e basta, dato che nei fatti ne cambiamo di linguaggi, e qualche volta in maniera spettacolare. Senonché cambiamo il linguaggio mettendoci in effetti a *seguire* nuove regole, e non producendo ragioni più forti delle nostre regole di adottare in generale nuove regole. In effetti c'è sempre qualcosa che prima di tutto va accettato se si vuol essere semplicemente in grado di cercare ragioni: un linguaggio, una cultura, una «forma di vita», e questo anche se si cercano ragioni per imporre proprio un mutamento di linguaggio, di cultura, di forma di vita». Jacques BOUVERESSE, *Wittgenstein: la rime et la raison. Scienze, éthique et esthétique*, Paris, Les Editions de Minuit, 1973; trad. it. a cura di Sergio Benvenuto, *Wittgenstein, scienza, etica, estetica*, Bari, Laterza, 1982. p. 162.

[8] Molto chiaramente Jacques Bouveresse illustra una delle posizioni più rilevanti di Wittgenstein nei confronti dell'estetica: «La risoluzione delle perplessità estetiche, secondo Wittgenstein, si effettua spiegando gli effetti che hanno su di noi le opere d'arte; ma questa spiegazione non consiste in alcun modo nella scoperta delle *cause* di questi effetti. Ora, se delle spiegazioni causali possono essere presentate come spiegazioni estetiche, succede per lo meno altrettanto di frequente che delle spiegazioni estetiche siano presentate abusivamente come spiegazioni causali». Jacques BOUVERESSE, *Wittgenstein, scienza, etica, estetica*, cit., p. 163.

Anche se derivanti da diverso ambito concettuale, sembra utile riportare e accogliere alcune osservazioni che Luigi Pareyson dedica al fraintendimento che nella esperienza musicale contemporanea si è spesso verificato, quello che si determina quando non viene operata una corretta distinzione tra *poetiche* ed *estetica*: «Tutto ciò suggerisce la necessità d'una distinzione fra l'estetica, che ha un carattere filosofico e puramente speculativo, diretta com'è a definire un «concetto» dell'arte, e le poetiche, che hanno un carattere storico e operativo, giacché sorgono per proporre «ideali» artistici e «programmi» d'arte. Dimentica, ad esempio, quella distinzione chi, prendendo infondatamente a considerare come estetiche determinate poetiche, le fa oggetto d'una polemica tanto ingiusta quanto inutile, travisandole completamente nella loro originaria natura. [...] Inoltre accade spesso l'inverso, cioè il caso di estetiche che sono in fondo una poetica travestita, nel senso che propongono come concetto e definizione filosofica dell'arte quello che più propriamente sarebbe un programma ispirato a un determinato gusto, cadendo così nel duplice inconveniente di assolutizzare un gusto storico e pretendere di legiferare in campo artistico; col che il carattere puramente speculativo dell'estetica risulta gravemente compromesso, poiché il pensiero filosofico non può ridursi a una semplice «espressione» del suo tempo, né può avere un carattere immediatamente «normativo. [...] La distinzione fra estetica e poetiche, dunque, permette anzitutto di salvare nella sfera poetica tante dottrine che, se considerate come interamente e rigorosamente filosofiche, sarebbero fallimentari, e in secondo luogo di preservare per quanto è possibile il carattere puramente speculativo dell'estetica. [...] La coscienza della storicità delle poetiche è una delle

Considerando la chiusura e l'atteggiamento conservatore che Wittgenstein manifestava nei confronti della «musica moderna», atteggiamento che sembrerebbe implicare una pregiudiziale presa di distanza, come è possibile inquadrare le numerose osservazioni sul linguaggio musicale presenti nelle sue opere in una ricerca che evidenzi gli elementi *sostanzialmente* e di fatto collegati con la complessa problematica che è stata avviata da Arnold Schönberg?

In che misura è possibile rintracciare negli scritti di Wittgenstein, dedicati all'analisi critica del linguaggio, la formulazione di problemi intrinsecamente presenti nelle ricerche e nelle discussioni che hanno caratterizzato i momenti di crisi, di rottura e di trasformazione del linguaggio musicale attraverso le esperienze della avanguardia[9], della musica sperimentale[10] e della musica più recente?

migliori conquiste del pensiero filosofico, perché [...] sottrae all'estetica la pretesa di comandare all'artista con l'imporgli certi modelli o certi programmi piuttosto che altri, e le apre, come vasto campo di indagine, l'arte intera nell'ampiezza delle sue manifestazioni storiche, garantendole il suo valore speculativo proprio nell'atto di richiamarla alla concretezza dell'esperienza. [...] Dal punto di vista estetico le poetiche devono esser considerate come tutte egualmente legittime». Luigi PAREYSON, *Estetica, teoria della formatività*, Firenze, Sansoni, 1974, terza edizione riveduta, pp. 311-313.

[9] Sull'uso della definizione di «avanguardia musicale» è possibile riferirsi a quanto afferma Luigi Rognoni: «Più esatta risultava forse la definizione, sebbene generica, di "arte d'avanguardia", coniata nel primo Novecento, per definire tutti quegli indirizzi artistici che, infrangendo gli schemi precostituiti dell'accademia o delle forme sature del postromanticismo, miravano a ricondurre il linguaggio dell'arte ai differenti aspetti della sua genuinità precategoriale, sia urtando polemicamente contro il «naturalismo» feticizzato, sia assumendo schemi preromantici nell'illusione di ritrovare la garanzia perduta della «forma oggettiva». Luigi ROGNONI, *Fenomenologia della musica radicale,* Milano, Garzanti, 1974, p. 67.

[10] Per la definizione «musica sperimentale» cfr. Umberto Eco: «Ora, se c'è una caratteristica macroscopica dell'arte contemporanea, e non si parla solo della musica, è appunto questa: l'artista contemporaneo, nel momento in cui si pone a fare un'opera, mette in dubbio tutte le nozioni che gli avevano consegnato circa il modo di fare arte, e stabilisce in che modo operare come se il mondo cominciasse da lui, o almeno come se tutti quelli che lo avevano preceduto fossero dei mistificatori che occorre denunciare e mettere in crisi. In questo senso il termine di «sperimentale» - usato in senso analogico – ci permette di distinguere l'artista contemporaneo da quello delle altre epoche, e proprio in musica possiamo trovare delle esemplificazioni piuttosto elementari. Infatti il musicista tradizionale che componeva tra il XVII e il XIX secolo, ad esempio poteva tentare le più ardite ed inedite innovazioni formali, ma per lo meno non metteva in dubbio alcuni principi basilari su cui fondava la possibilità stessa della comunicazione musicale, ad esempio il principio della tonalità. E quando poneva i germi di una crisi della tonalità, o ne allargava i confini, lo faceva con cautela, in una dialettica di innovazione e rispetto per il portato tradizionale; con l'atteggiamento, se è permesso un paragone politico, del riformista e del conservatore illuminato, e non del rivoluzionario. L'artista contemporaneo si comporta invece come il rivoluzionario; distrugge completamente l'ordine che

Queste domande richiedono un'ampia e articolata ricognizione interpretativa, si cercherà di indicare almeno alcuni spunti di riflessione analitica e alcune ipotesi di ricerca.

Prima, però, di entrare nel dettaglio è possibile, citando le parole di Aldo Gargani, riscontrare, in termini generali, una affinità e una corrispondenza non trascurabile tra orientamenti e linee-guida del pensiero di Wittgenstein e di Schönberg:

> Nell'àmbito di un orientamento metodologico, che insiste sul momento costruttivo nell'uso del linguaggio, bisogna considerare il contributo costituito dalla teoria dell'armonia di Arnold Schönberg. Se si prescinde dalla specificità dei materiali trattati, si può dire che sia Schönberg, sia Wittgenstein respingano le interpretazioni di tipo psicologistico e casualistico del linguaggio. Schönberg attacca la nozione stessa di tecnica musicale come modello regolativo indipendente dalla pratica musicale, dall'invenzione musicale, che deve, invece crearsi da sé la propria tecnica nel corso della sua effettiva costruzione e applicazione[11].

In questo senso viene affermata da Schönberg una posizione innovativa, rispetto alla tradizionale impostazione della didattica della composizione, che consiste nel portare in primo piano un cambiamento di prospettiva: non esiste tecnica senza invenzione o reinvenzione della stessa tecnica, non ha più senso cercare uno spazio per l'invenzione all'interno di una tecnica consolidata, dominata da astratti criteri di correttezza e immutabile nelle sue regole, ma è l'invenzione che, quando è presente, genera la tecnica e crea nuove regole o ripropone le vecchie inventandole di nuovo. Schönberg afferma: «Si potrebbe

gli è stato consegnato, e ne propone un altro. [...] il musicista ad ogni opera cambia gli elementi fonici, si comporta cioè come un poeta che scrivesse una prima poesia in un linguaggio inventato appartenente alla famiglia delle lingue flesse e poi scrivesse una seconda poesia in un nuovo linguaggio agglutinante, in modo da essere obbligato, per scriverla, a mutare le stesse convenzioni ortografiche o addirittura i segni alfabetici usati prima.» Umberto ECO, *Postilla a un dibattito sulla musica sperimentale,* su «La Biennale», 44-45, 1962. Ora in Umberto ECO, *La definizione dell'arte, Sperimentalismo e avanguardia,* Milano, Garzanti, 1983, pp. 243-245.

[11] Aldo GARGANI, *Wittgenstein tra Austria e Inghilterra*, Torino, Stampatori Editore, 1979. p. 44.

spiegare anche la tecnica, ma solo come si spiega la grammatica di una lingua»[12], e poco più avanti: «Ci si può far sostenere dalla lingua, ma essa sostiene solo chi sarebbe capace di inventarla a sua volta se essa non esistesse»[13].

Wittgenstein afferma:

> 232. Supponi che una regola mi suggerisca il modo in cui devo seguirla; cioè, mentre seguo la linea con lo sguardo una voce interiore mi dice: «Tracciala *così*!» — Qual è la differenza fra questo processo, del seguire una specie d'ispirazione, e quello del seguire una regola? Infatti i due processi non sono certo gli stessi. Nel caso dell'ispirazione mi *aspetto* la direttiva. Non potrei insegnare a un altro la mia 'tecnica' del seguire la linea. A meno che non gli insegni un modo di auto-ascoltarsi, di sviluppare la propria recettività. Ma in questo caso non potrei, naturalmente, pretendere che egli segua la linea come la seguo io.
>
> Queste non sono mie esperienze dell'agire seguendo un'ispirazione e una regola; bensì annotazioni grammaticali.
>
> 233. Si potrebbe anche immaginare un addestramento in una specie di aritmetica. Allora i bambini potrebbero calcolare, ciascuno a suo modo — purché ascoltino la voce interiore e la seguano. Questo calcolare sarebbe come un comporre[14].

In altra sede Wittgenstein si è espresso in questi termini:

> Abbiamo parlato di correttezza. Un buon tagliatore non userà altre parole all'infuori di parole come «Troppo lungo», «Va bene». Quando parliamo di una sinfonia di Beethoven non parliamo di correttezza. Subentrano cose totalmente differenti. Nessuno direbbe di valutare le cose *straordinarie* in arte. In certi stili architettonici una porta è corretta, e il fatto è che l'apprezzate. Ma, nel caso di una cattedrale gotica, facciamo ben altro che trovarla corretta — essa ha un ruolo totalmente diverso, per noi. L'intero *gioco* è diverso[15].

Il testo, già citato, di Aldo Gargani permette di evidenziare ulteriori elementi di affinità tra le posizioni del musicista e del filosofo:

---

[12] Arnold SCHÖNBERG, *Problemi dell'insegnamento dell'arte,* in ID., *Analisi e pratica musicale*, a cura di I. Vojtech, Torino, Einaudi, 1974, p. 16.
[13] *Ibid.*
[14] Ludwig WITTGENSTEIN, *Ricerche Filosofiche*, cit., parte I, nn. 232-233, p. 116.
[15] Ludwig WITTGENSTEIN, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Milano, Adelphi, 1995, p. 62.

> Respingendo lo statuto di naturalità che la teoria armonica aveva affidato alla musica tonale, Schönberg nega che la tonalità rifletta la legge naturale dei suoni, sostenendo che essa è un modo, tra gli altri, di trattare con le cose, un *modo* di impiegare la natura dei suoni, ma non l'unico, né quello privilegiato. Dunque, non l'unico valido per tutti i fenomeni musicali futuri. In un senso formalmente analogo, Wittgenstein ha cercato di liberare l'interpretazione del linguaggio da un modello logico esclusivo e invariante, ponendo invece l'accento sulla molteplicità degli ordini, dei differenti metodi contro la tendenza logicizzante ad appiattire la varietà dei fenomeni. Comune alla teoria dell'armonia di Schönberg e all'analisi di Wittgenstein è l'estremo nominalismo, cioè il rifiuto di schemi concettuali generali, e l'insistente richiamo sulla necessità di procedure costruttive, di pratiche specifiche per scandire ogni passo, ogni procedura particolare di un'espressione del linguaggio[16].

Nel *Manuale di Armonia*, Schönberg insiste in diverse occasioni sulla necessità di considerare il sistema armonico tonale in termini evolutivi e, senza ignorare e sottovalutare alcuni dei suoi presupposti fisico-naturali, come il prodotto di una sedimentazione culturale di tecniche e di regole compositive; quindi ciò che si determina «non è un ordine naturale, ma un ordine artificiale, perché è un prodotto della civiltà. La natura è peraltro così multiforme che possiamo farle accettare anche i nostri artifici; e anche tanti altri sistemi potrebbero trovare in lei un fondamento naturale, oppure non trovarlo affatto, a seconda del punto di vista»[17].

2. «Non tutte le regole erano cambiate»

Parlando delle regole osservate dai compositori del passato, Wittgenstein introduce una precisazione che, nella sua apparente semplicità, contiene forse uno degli elementi più problematici per gli sviluppi successivi del linguaggio dell'avanguardia musicale.

[16] Aldo GARGANI, *Wittgenstein tra Austria e Inghilterra*, Torino, Stampatori Editore, 1979, p. 44.
[17] Arnold SCHÖNBERG, *Harmonielehre,* Vienna, Universal Edition, 1911. (trad. it. di Luigi Rognoni, *Manuale di Armonia,* Milano, Il Saggiatore, 1963, pp. 116).

> [...] ogni compositore ha mutato le regole, ma la variazione era molto piccola; non tutte le regole erano cambiate. La musica era ancora buona rispetto a molte delle vecchie regole[18].

Qui si prospetta una delle aporie difficilmente evitabili per molti compositori del Novecento (non escluso lo stesso Schönberg) che hanno dovuto o voluto sperimentare nelle proprie opere quello che spesso è diventato un sottile discrimine tra quantità e qualità, all'interno dei processi di trasformazione relativi alle regole della composizione. Passaggio impegnativo che ha costretto (cosa raramente successa prima con la stessa intensità e diffusione) molti compositori a misurarsi e a confrontarsi non solo col concetto di limite-critico di una mutazione quantitativa, esplorato riguardo alle conseguenze di trasformazione qualitativa nei processi di comunicazione e ricezione musicale (Stockhausen[19], Xenakis[20], e altri), ma anche a sperimentare in varie forme, e con risultati molto diversi, il significato dell'espressione wittgensteiniana «cozzare contro i limiti del linguaggio».

Sono molti i casi in cui questo problema è stato posto in primo piano; può bastare, solo come esempio, la questione originaria della distinzione tra consonanza e dissonanza (gravata di implicazioni estetiche, psicologiche, storico-culturali, fisico-acustiche, ecc.).

Molto prima di teorizzare il metodo di composizione dodecafonico, Schönberg ha insistito sulla differenza quantitativa e non qualitativa tra consonanza e dissonanza:

> La differenza è dunque tra loro graduale e non sostanziale, e come si nota anche nelle cifre che esprimono il numero delle vibrazioni, essi non sono in antitesi, come non lo sono il numero due e il numero dieci; e le espressioni «consonanza» e «dissonanza», che individuano un'antitesi, sono errate: dipende solo dalla crescente capacità dell'orecchio di familiarizzarsi anche con gli armonici più lontani, allargando in tal modo il concetto di «suono atto a

[18] Ludwig WITTGENSTEIN, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, cit., p. 59.

[19] «Quel che conta di più nel mio lavoro, da trent'anni a questa parte, è il gusto di sfidare di continuo i limiti della percezione, il che dischiuderà in futuro possibilità infinite, in virtù di nuovi mezzi tecnici a disposizione.» Karlheinz STOCKHAUSEN, *Intervista sul genio musicale*, a cura di Mya Tannenbaum, Bari, Laterza, 1985, pp. 88-89.

[20] «Il passaggio da una scala a un'altra, accompagnato dal simultaneo incremento del numero delle molecole, produce un risultato qualitativo che a sua volta può essere misurato. Passaggio dal quantitativo al qualitativo misurabile.» Iannis XENAKIS, *Musique, Architecture*, Paris, Casterman, 1976. ed. it., *Musica Architettura*, Milano, Spirali, 1982, p. 19.

> produrre un effetto d'arte» in modo che vi trovi tutto il fenomeno naturale nel suo complesso.
>
> Quello che è oggi lontano, domani potrà essere vicino: basta esser capaci di avvicinarsi[21].

Se per molti aspetti questa esposizione teorica di Schönberg costituisce una premessa importante per quell'evoluzione del linguaggio musicale che è avvenuta sotto il segno dell'«emancipazione della dissonanza», è da notare, però, che quello che è accaduto in seguito non ha avuto i caratteri di una graduale assimilazione di una nuova risorsa, come sembrerebbe profetizzare Schönberg nel suo scritto usando le espressioni «familiarizzarsi», «avvicinarsi»: la *dissonanza emancipata* ha determinato una trasformazione qualitativa che ha radicalmente investito le più importanti strutture del sistema tradizionale. Questo ha finito per far vacillare e vedere sotto una luce nuova anche le certezze che sembravano più consolidate. Scrive ancora Gargani:

> Come Wittgenstein aveva detto che in ogni singolo punto di una progressione aritmetica occorre una nuova decisione, *eine neue Entscheidung*, perfino per sviluppare la successione 2, 2 2, …[22] così Schönberg doveva dire che «il materiale musicale offre possibilità inesauribili; ma ogni nuova possibilità, a sua volta, richiede una nuova specie di trattamento, perché presenta problemi nuovi, oppure, in ogni caso, richiede una soluzione nuova del trattamento vecchio. Ogni progressione tonale, ogni progressione anche di sole note, suscita un problema che richiede una soluzione speciale… In nessun'arte, parlando propriamente, si può dire "la medesima cosa", la medesima cosa che si è già detta prima»[23] Sia Schönberg, sia Wittgenstein hanno respinto gli schemi rigidi e onnicomprensivi nell'interpretazione dei fenomeni espressivi, ravvisando in tali schemi la manifestazione di una mentalità rozza e primitiva[24].

[21] ARNOLD SCHÖNBERG, *Manuale di Armonia,* cit., p. 24.
[22] Ludwig WITTGENSTEIN, *Ricerche Filosofiche*, cit., parte I, n. 187, p. 101.
[23] Cfr. Arnold SCHÖNBERG, *Problemi di Armonia,* in ID., *Analisi e pratica musicale*, a cura di I. Vojtech, Torino, Einaudi 1974, pp. 66-67.
[24] Aldo GARGANI, *Wittgenstein tra Austria e Inghilterra*, Torino, Stampatori Editore, 1979. p. 44.

3. Regole e sistemi

La grande quantità di scritti filosofici e teorici, di riflessioni estetiche, di dichiarazioni poetiche che da Schönberg in poi ha animato il dibattito sul linguaggio della «nuova musica», può essere considerata come segno dell'apertura di una fase notevolmente diversa rispetto al passato. Prima dell'avanguardia era prevalente la situazione in cui la teorizzazione seguiva o al massimo affiancava l'opera musicale, difficilmente la precedeva. Dall'affermarsi dell'avanguardia, quest'ultima situazione ha finito per prendere in molti casi il sopravvento, determinando nelle punte estreme degli esempi in cui l'opera d'arte musicale esauriva gran parte della sua ragione d'essere nella pura e semplice fase di ideazione teorica e progettuale[25].

Philosophie der neuen Musik di Theodor W. Adorno è stato uno dei libri che più ha contribuito all'affermarsi di una realtà in cui l'attività del compositore difficilmente poteva fare a meno di un sostegno teorico, in certi casi preventivo. Da questi e da altri presupposti, che in questa sede non è possibile illustrare, si è sviluppata, soprattutto a partire dagli anni Cinquanta, una prassi compositiva condizionata pesantemente dalla necessità, più teoretica che artistica, di inventare nuove forme di creazione e comunicazione musicale. Come scriveva Umberto Eco nel 1962: «È verissimo che ogni gesto musicale oggi nasce come l'invenzione di un linguaggio assolutamente nuovo che cerca, nel momento stesso in cui nasce, di fondare le condizioni di una nuova comunicatività, condizioni che immediatamente verranno distrutte dal prossimo gesto, fosse pure dello stesso autore [...]»[26].

Non si vuole, con questo, considerare in senso negativo un periodo che ha visto la produzione di molte opere fondamentali per la storia della musica e della cultura in generale, è comunque un dato di fatto che si sia verificata, in seguito, una reazione e un ripensamento che, partendo dalla critica agli scritti

[25] «[...] per l'arte moderna il problema della poetica ha prevalso sul problema dell'opera in quanto cosa fatta e concreta; il modo di fare è diventato più importante del manufatto, la forma viene fruita in quanto esempio di un modo di formare.» Umberto ECO, *Due ipotesi sulla morte dell'arte,* su «Il Verri», 1963. Ora in Umberto ECO, *La definizione dell'arte,* Milano, Garzanti, 1983, p. 265.

[26] Umberto ECO, *Postilla a un dibattito sulla musica sperimentale*, su «La Biennale», 44-45, 1962. Ora in Umberto ECO, *La definizione dell'arte*, *Sperimentalismo e avanguardia*, Milano, Garzanti, 1983, p. 250.

dello stesso Adorno, ha avviato una riflessione che in alcuni casi ha portato in primo piano la necessità di avvicinarsi al pensiero di Wittgenstein[27].

Luciano Berio così si esprimeva nel 1981: «È Adorno che ha insegnato ai compositori come si può, a parole, costruire una poetica. È lui che è stato capace, instancabilmente, di rendere verosimili e di inventare, a parole, rapporti tra universale e particolare. I suoi scritti sulla musica sono infatti anche una metamusica, sono anche un'opera d'arte, dove le idee proliferano dalle idee e non necessariamente dalla realtà musicale»[28].

Partendo dall'osservazione di Wittgenstein: «Anche del comprendere una frase musicale possiamo dire che è il comprendere un *linguaggio*»[29], si può proporre come oggetto di considerazione, alla luce di quanto si è detto, un pensiero delle *Ricerche Filosofiche*:

> 124. La filosofia non può in nessun modo intaccare l'uso effettivo del linguaggio; può, in definitiva, soltanto descriverlo.
>
> Non può nemmeno fondarlo.
>
> Lascia tutto com'è.
>
> Lascia anche la matematica com'è, e nessuna scoperta matematica può farla progredire. Un «problema-chiave di logica matematica» è per noi un problema di matematica, come qualsiasi altro[30].

Scrive Guido Frongia:

[27] «È necessario sapere che molte tendenze nuove stanno più vicino a Wittgenstein che alla scuola di Francoforte e senz'altro non si allineano con i concetti estetici adorniani.». Zoltán PESKÓ, *Vivace minaccioso,* in AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, Torino, E.D.T., 1985, p. 203. «Anche qui la tempesta non nasce tanto dai pieni sonori, ma piuttosto da silenzi che urlano, che gridano, che tempestano. Come osservava Wittgenstein c'è un *Unklangbar* che è molto più violento di ciò che viene detto.». Luigi NONO, *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, in AA. VV., *Nono*, a cura di Enzo Restagno, Torino, E.D.T., 1987, p. 17.

[28] Luciano BERIO, *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Bari, Laterza, 1981, p. 28.

[29] Ludwig WITTGENSTEIN, *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie,* a cura di G. E. M. Anscombe, H. Nyman e G. H. von Wright, Oxford, Basil Blackwell, 1980; ed. it. a cura di Roberta De Monticelli, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia,* Milano, Adelphi, 1990, Parte II, n. 503, p. 459. Anche in Ludwig WITTGENSTEIN, *Zettel,* Oxford, Basil Blackwell, 1967, 1981; Edizione italiana a cura di Mario Trinchero, Torino, Einaudi, 1986, n. 172, p. 38.

[30] Ludwig WITTGENSTEIN, *Ricerche Filosofiche,* cit., parte I, n. 124, p. 69.

> Quando egli sostiene che la filosofia non può fondare l'uso effettivo del nostro linguaggio, ma può solo descriverlo, egli si riferisce soprattutto alle determinazioni *particolari* delle regole e dei principi, e ai rapporti reciproci che essi assumono nell'ambito di un sistema storico, per esempio nel «sistema del nostro sapere». Ma quel che più interessa è che la descrizione di queste configurazioni storiche e contingenti tende implicitamente alla determinazione di rapporti formali permanenti tra i componenti del sistema. In *qualsiasi* sistema dovranno esistere elementi mobili ed elementi stabili, e lo stato di ciascuno di essi dipenderà da quello degli altri[31].

Questa interpretazione, che introduce elementi di apertura su questioni più ampie di quelle affrontate in questo scritto, permette di riportare in primo piano il problema — già esposto quando si è citata la frase di Wittgenstein: «[...] non tutte le regole erano cambiate» — del rapporto critico e dialettico che si istaura tra fattori statici e dinamici all'interno di un sistema.

4. Conclusioni

La crisi e lo sfaldamento del sistema tonale hanno determinato durante tutto il Novecento una complessa e profonda trasformazione dell'esperienza musicale che è in atto ancora oggi; nella fase più intensa del dibattito e del confronto sulla «nuova musica» alcuni compositori come John Cage[32] e Franco Evangelisti[33] (entrambi frequentatori del pensiero di Wittgenstein), hanno, in modi e con esiti diversi, esplorato il limite estremo del linguaggio musicale: il Silenzio.

Da una proposizione di Wittgenstein: «Ciò che *può* essere mostrato non *può* essere detto»[34] prende le mosse Franco Donatoni quando scrive *Questo*[35]*,* libro di poetica e di riflessione musicale tra i più impegnativi , e affronta in

[31] Guido FRONGIA, *Wittgenstein, regole e sistema*, Milano, Franco Angeli Editore, 1983, p. 258.
[32] Cfr. John CAGE, *Silence*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961; trad. it. di Renato Pedio, *Silenzio*, Milano, Feltrinelli, 1971-1980.
[33] Cfr. Franco EVANGELISTI, *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*, Roma, Semar Editore, 1991.
[34] Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus,* cit., n. 4.1212, p.51.
[35] Cfr. Franco DONATONI, *Questo*, Milano, Adelphi, 1970. È interessante notare che non solo il titolo del libro dichiara esplicitamente una ispirazione wittgensteiniana, ma anche il suo articolarsi, attraverso l'enunciazione di dieci proposizioni e il commento progressivo alle dieci proposizioni, suggerisce un riferimento al *Tractatus* che non sembra casuale.

prima persona la tormentata ricerca intorno al linguaggio della nuova musica: «Non il sacerdozio dello stile era l'ambìta meta di quell'imperfetto strutturalista che ero, bensì le voglie della lingua, di una nuova lingua comune, della fondazione acustica di un esperanto universale da anno zero»[36].

A proposito di stile, il richiamo di Donatoni a Wittgenstein permette di segnalare con le parole di Amedeo G. Conte un carattere non del tutto estrinseco della scrittura di Wittgenstein: «quel serrato stile contrappuntistico del *Tractatus* che non fortuitamente ha ispirato più musicisti: Sir Eugene Goossens (1983-1962), *Concerto per oboe*, 1927; Elisabeth Lutyens (London, 1906), *Motet op. 7*, 1953; Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), *Requiem für einen jungen Dichter,* 1969; Salvatore Sciarrino (Palermo 1947), *Un'immagine di Arpocrate*, per pianoforte e orchestra con coro (su frammenti di J. W. Goethe e L. Wittgenstein), 1979»[37]. Infine, nel 1995 Steve Reich ha composto *Proverb* utilizzando testi di Wittgenstein.

Mario Trinchero pone, intorno alla lettura critica delle singole opere di Wittgenstein, anche la seguente domanda: «1) Perché Wittgenstein non riuscì mai a scrivere un libro come dio comanda che, comunque composto, filasse verso una conclusione purchessia e non fosse messo insieme lui sa solo come? 1,1) Perché (lasciando in pace Lichtenberg) Wittgenstein usò sempre la forma dell'osservazione breve, dell'aforisma? 1,11) Perché sembra d'esser nel vero dicendo che dal '27 al '52 Wittgenstein scrisse un solo opus, francamente piuttosto ripetitivo? Se incapacità ci fu, fu 'accidentale', o fu un'impossibilità oggettiva legata alla natura dei suoi problemi?»[38].

La formulazione di questa domanda (che trova in Trinchero ampia e argomentata risposta) viene qui, un po' strumentalmente, riportata per introdurre un pensiero dello stesso Wittgenstein che, se da una parte non può essere accolto come chiarificazione diretta, dall'altra consente di proporre ulteriori domande: «Credo di aver riassunto la mia posizione nei confronti della filosofia

[36] Franco DONATONI, *Questo*, cit., p. 13.
[37] in Ludwig WITTGENSTEIN, *The Blue and Brown Books*, Oxford, Basil Blackwell, 1958, 1964; ed. it. a cura di Amedeo G. Conte, *Libro blu e Libro marrone*, Torino, Einaudi, 1983-2000, premessa del curatore, p. XLIX.
[38] Mario TRINCHERO, *Wittgenstein, o della banalità ossessiva*, in Ludwig WITTGENSTEIN, *Zettel,* Oxford, Basil Blackwell, 1967, 1981; Edizione italiana a cura di Mario Trinchero, Torino, Einaudi, 1986, p. XI.

quando ho detto che la filosofia andrebbe scritta soltanto come una *composizione poetica*. Da questo, mi sembra, dovrebbe risultare in quale misura il mio pensiero appartenga al presente, al passato o al futuro. Infatti, con questo, io ho anche confessato di essere uno che non riesce interamente a fare ciò che vorrebbe»[39].

È possibile chiedersi se, riguardo alla disarticolazione delle tradizionali forme e *regole* di espressione e scrittura del pensiero filosofico, Wittgenstein abbia attuato, di fatto, un'operazione innovativa (nel *linguaggio della filosofia* e non solo nella *filosofia del linguaggio*) non troppo distante da alcune motivazioni che hanno animato molti protagonisti della musica del Novecento?

Se una domanda può porsi, *può* anche avere una risposta[40].

Bibliografia

BERIO Luciano, *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Bari, Laterza, 1981.

BOUVERESSE Jacques, *Wittgenstein: la rime et la raison. Scienze, éthique et esthétique*, Paris, Les Editions de Minuit, 1973; trad. it. a cura di Sergio Benvenuto, *Wittgenstein, scienza, etica, estetica*, Bari, Laterza, 1982.

CAGE John, *Silence*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961; trad. it. di Renato Pedio, *Silenzio*, Milano, Feltrinelli, 1980.

DONATONI Franco, *Questo*, Milano, Adelphi, 1970.

DORFLES Gillo, *Il divenire delle arti*, Milano, Bompiani, 2002.

ECO Umberto, *Due ipotesi sulla morte dell'arte,* in «Il Verri», 1963.

ECO Umberto, *Le definizione dell'arte*, Milano, Mursia, 1968-1990.

ECO Umberto, *Postilla a un dibattito sulla musica sperimentale*, in «La Biennale», 44-45, 1962.

[39] Ludwig WITTGENSTEIN, *Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977; ed. it. a cura di Michele Ranchetti, *Pensieri diversi*, Milano, Adelphi, 1980, 1933-34, p. 56.

[40] Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus,* cit., n.6.5, p.108.

EGGEBRECHT Hans Heinrich, *Musikalisches Denken - Sinn und Gehalt*, Locarno-Amsterdam, Heinrichshofen's Verlag, 1977-1979; trad. it. di Lorenzo Bianconi, *Il senso della musica. Saggi di Estetica e analisi musicale*, Bologna, il Mulino, 1987.

EVANGELISTI Franco, *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*, Roma, Semar Editore, 1991.

FRONGIA Guido, *Wittgenstein, regole e sistema*, Milano, Franco Angeli Editore, 1983.

FUBINI Enrico, *Estetica della musica*, Bologna, il Mulino, 1995.

FUBINI Enrico, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Torino, Einaudi, 1973.

GARGANI Aldo, *Wittgenstein tra Austria e Inghilterra*, Torino, Stampatori Editore, 1979.

MILA Massimo, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Torino, Einaudi, 1956.

NIRO Piero, *Ludwig Wittgenstein e i «bernoccoli» dell'avanguardia musicale*, in «il cannocchiale», n. 3, settembre-dicembre 2001, pp. 173-184.

NIRO Piero, *Ludwig Wittgenstein e la musica. Osservazioni filosofiche e riflessioni estetiche sul linguaggio musicale negli scritti di Ludwig Wittgenstein*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2008.

NONO Luigi, *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, in AA. VV., *Nono*, a cura di Enzo Restagno, Torino, E.D.T., 1987.

PAREYSON Luigi, *Estetica, teoria della formatività*, Firenze, Sansoni, 1974.

PESKÓ Zoltán, *Vivace minaccioso,* in AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, Torino, E.D.T., 1985.

ROGNONI Luigi, *Fenomenologia della musica radicale,* Milano, Garzanti, 1974.

SCHÖNBERG Arnold, *Harmonielehre,* Vienna, Universal Edition, 1911; trad. it. di Luigi Rognoni, *Manuale di Armonia,* Milano, Il Saggiatore, 1963.

SCHÖNBERG Arnold, *Problemi dell'insegnamento dell'arte,* in Id., *Analisi e pratica musicale*, a cura di I. Vojtech, Torino, Einaudi, 1974.

SCRUTON Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

STOCKHAUSEN Karlheinz, *Intervista sul genio musicale*, a cura di Mya Tannenbaum, Bari, Laterza, 1985.

TRINCHERO Mario, *Wittgenstein, o della banalità ossessiva*, in WITTGENSTEIN Ludwig, *Zettel,* edizione italiana a cura di Mario Trinchero, Torino, Einaudi, 1986.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Bemerkungen über die Farben. Remarks on colour*, a cura di Gertrude E. M. Anscombe, con testo inglese a fronte, Oxford, Blackwell; Berkeley, Cal., University of California Press, 1977; trad. it. di Mario Trinchero, *Osservazioni sui colori*, Einaudi, Torino, 1981.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Lectures and Conversations on Æsthetics, Psychology and Religious Belief,* a cura di Cyril Barret, Oxford, Basil Blackwell, 1966; trad. it. a cura di Michele Ranchetti, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, 8a ed. 1995, Milano, Adelphi, 1967.

WITTGENSTEIN Ludwig, *On Certainly*, Oxford, Basil Blackwell, 1969; trad. it. di Mario Trinchero con saggio introduttivo di Aldo Gargani, *Della Certezza*. *L'analisi filosofica del senso comune*, Torino, Einaudi, 1999.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, a cura di G. E. M. Anscombe e R. Rhees, Oxford, Basil Blackwell, 1953; ed. it. a cura di Mario Trinchero, *Ricerche Filosofiche*, Torino, Einaudi, 1967.

WITTGENSTEIN Ludwig, *The Blue and Brown Books*, Oxford, Basil Blackwell, 1958, 1964; ed. it. a cura di Amedeo G. Conte, *Libro blu e Libro marrone*, Torino, Einaudi, 1983-2000.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus,* con. tr. ingl. a fronte a cura di C. K. Ogden, London, 1922; tr. it. a cura di Amedeo G. Conte, Torino, Einaudi, 1967-1998.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977; ed. it. a cura di Michele Ranchetti, *Pensieri diversi*, Milano, Adelphi, 1980.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Zettel,* Oxford, Basil Blackwell, 1967, 1981; Edizione italiana a cura di Mario Trinchero, Torino, Einaudi, 1986.

XENAKIS Iannis, *Musique, Architecture*, Paris, Casterman, 1976. ed. it., *Musica Architettura*, Milano, Spirali, 1982.