



Annuario in divenire a cura del Seminario Permanente di Filosofia della Musica

ISSN: 2465-0137

De Musica
Annuario in divenire del Seminario Permanente
di Filosofia della Musica

Anno 2017 – Numero XXI

Contiene la collettanea monografica su
**Musica, Filosofie dell'esperienza
e Forme di vita**

A cura di
Marcello La Matina, Filippo Focosi

ISSN: 2465-0137

riviste.unimi.it/index.php/demusica

DIRETTORE

Carlo Serra, Università della Calabria

REDAZIONE

Marco Gatto (caporedattore)

Nicola Di Stefano

Filippo Focosi

COMITATO SCIENTIFICO

Giovanni Piana, Università degli Studi di Milano

Alessandro Arbo, Université de Strasbourg, Francia

Edoardo Ballo, Università degli Studi di Milano

Alessandro Bertinetto, Università degli Studi di Udine

Sergio Bonanzinga, Università degli Studi di Palermo

Steven Feld, University of New Mexico.

Cesare Fertoni, Università degli Studi di Milano

Elio Franzini, Università degli Studi di Milano

Antonio Grande, Conservatorio di Musica di Como, Italia

Marcello La Matina, Università degli Studi di Macerata

Maddalena Mazzocut-Mis, Università degli Studi di Milano

Markus Ophaeldrs, Università degli Studi di Verona

Massimo Privitera, Università degli Studi di Palermo

Nicola Scaldaferrì, Università degli Studi di Milano

Gabriele Scaramuzza, Università degli Studi di Milano

Paolo Spinicci, Università degli Studi di Milano

Silvia Vizzardelli, Università della Calabria

LAYOUT E WEB EDITOR

Ugo Eccli, Università degli Studi di Milano



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

Sommario

Introduzione

Marcello La Matina, Filippo Focosi

Sulla comprensione delle opere musicali

Alessandro Arbo

La sorpresa del suono. Improvvisazione e interpretazione

Alessandro Bertinotto

Scenari d'ascolto e analisi trasformativa: David Lewin e l'approccio fenomenologico all'Analisi musicale

Antonio Grande

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

Piero Niro

Perché la musica? Le quattro cause dell'estetica musicale

Stefano Oliva

Le emozioni nella musica contemporanea

Filippo Focosi

Il tango come esperienza artistica transculturale

Raffaele Tumino

Il dono delle muse. Mitologemi e pronomi personali nell'enunciazione musicale

Marcello La Matina

Giuseppe Mazzini e il sogno della musica europea. Analisi dei contenuti e storia della ricezione del pensiero musicale mazziniano

Jacopo Leone Bolis

Il *Concerto per violino e orchestra* di Philip Glass e la nascita del post-minimalismo

Matteo Ruffo

Vers une “harmonie” informelle

Mario Guido Scappucci

Ritmicità nella musica vocale di Luigi Nono

Simone Di Benedetto

Recensione a Morton Feldman, *Pensieri Verticali*

Carlo Serra

Recensione a *Musiche*, di Lelli e Masotti

Carlo Serra

La lunga fedeltà di Adorno a Berg

Marco Gatto

Musica, Filosofie dell'esperienza e Forme di vita

Collettanea monografica a cura di
Marcello La Matina, Filippo Focosi



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

Introduzione

Marcello La Matina, Filippo Focosi

Della musica si dice in molti modi e da molto tempo. Il suono, in cui essa si esprime, accompagna il processo dell'antropogenesi con la durezza del bronzo. Eppure, nulla appare tanto lontano dalla consistenza della materia quanto il suono musicale: appare ed evapora, ricompare e si dissolve. Se l'acqua è – come disse, tra gli altri, Quine – un oggetto sparpagliato nello spazio esteso, forse la musica è lo *scattered object* che permea il tempo di brevi, o lunghe, remeabili ipostasi. Il suono crea grumi di tempo e li disfa, lasciando il filosofo con lo stupore del bimbo dinanzi a un disegno dell'artefice adulto. Che l'uomo canti, piuttosto che limitarsi a parlare, questo è forse il cuore del mistero umano. Che vi sia qualcosa come il suono musicale, piuttosto che il mero significante linguistico, questo è il rovello con cui da secoli si misurano poeti, favolisti, filosofi. Accanto alla storia del suono articolato nel linguaggio, si dipana con la musica una diversa storia, modulata in epifanie di suono. La parola, talvolta, interseca i modi musicali; più spesso, il suono si sottrae all'abbraccio del significato, restando libero per associazioni che non tollerano – così forse direbbe Hans Blumenberg – di essere elevate teoreticamente alla stregua del concetto. La musica come *unbegrifflich*? Piace pensare che il significante sia nella musica quel che Lacan disse una volta: una cesura, un taglio nella materia, in-significante; perché, se significasse, non avrebbe bisogno di un significato.

Esiste un pensiero che pensa il suono musicale fin dalla civiltà greca arcaica. Omero narra di un aedo – un poeta che canta e insieme suona – che fu posto dal re Agamennone accanto alla moglie Clitemestra, per preservarne la virtù durante l'assenza del marito, andato a combattere sotto le mura di Troia. E finché quel musicista, e quella musica, fu accanto, la regina non cedette alle

profferte di Egisto. Solo la sottrazione della musica rese infedele la donna e colpevole la sovrana. O, forse, rivelò l'infedeltà e la colpa che il suono musicale era fin lì riuscito a coprire, a preservare da un'accecante manifestazione. Platone aveva commesso i suoni delle *harmoniai* con i profili prosodici degli uomini: bellicosa la dorica, temperata la misolidia: quasi che nelle melodie del canto venissero alla luce temperamenti e stili di vita che albergavano bensì nel parlato, ma come rimanendo nella latenza del discorso di ogni giorno.

Soltanto la musica rivela i costumi: li consegna alla luce e alla svelatezza del *méllos*, senza stabilire, tuttavia, con essi un legame fisso, inscindibile. La musica è il suono che accompagna gli uomini e le loro cose, mostrando nell'intreccio delle durate proprietà che restano latenti nelle cose e perfino negli uomini. La musica slatentizza – come acutamente vide Giovanni Piana – imprecise venature iscritte nella materia, proprietà o modi di esperire la materia, e ne fa discorso. Essa trae, dalle atmosfere in cui le cose si mescolano al diuturno sommovimento della vita, il desiderio di sottrarsi alla latenza; quel desiderio che le cose sempre, e gli uomini talvolta, avvertono. Il suono, dice sempre Giovanni Piana, è attraente in sé, chiede che lo si segua mentre si svolge in canto, si dispiega in senso che traccia possibili sviluppi.

Nel 2015 convocammo presso l'Università di Macerata un concerto di illustri studiosi che alla musica dessero il loro pensiero, il loro discorso. E quei giorni, nei quali si discusse, amabilmente ma senza ipocrisie, volarono via presto. Rimase però qualcosa come un'aura, della quale questi saggi – qui raccolti come un "fascicolo di mirra" – vorrebbero spargere l'odore. Anzi-tutto, la fragranza del pensiero di chi questi studiosi ha potuto raccogliere intorno al suo pensiero, e cioè, il nostro amico e maestro Giovanni Piana, nel cui onore le giornate trovarono il loro primo motivo d'essere. Poi, le belle e intense relazioni, che quegli ospiti offrirono come "sacrificio sonoro" nei bei giorni di quel novembre, e che qui vengono ora presentate, in questo numero monografico di «De Musica», nella veste di saggi scritti e donati alla lettura. Si è scelto di disporli secondo un ordine che dalle questioni relative alla natura ontologica e strutturale dell'opera musicale transitasse verso l'indagine di ciò a cui essa, la musica, attraverso l'esperienza dell'ascolto si rivolge: i suoi fini specifici, la peculiarità dei suoi legami col mondo della vita. Pur con la consapevolezza, ben chiara a ciascuno degli autori, che i vari piani del discorso sono sempre strettamente intrecciati.

Si inizia dunque con il saggio di Alessandro Arbo, *Sulla comprensione delle opere musicali*, nel quale l'autore individua la specificità delle proprietà estetico-espressive e artistiche di un'opera musicale, sottolineando come, soprattutto per quanto riguarda la percezione di queste ultime, sia necessario possedere delle conoscenze circa il contesto di produzione dell'opera, in quanto ingredienti di una base di sopravvenienza più estesa rispetto alle sole proprietà fisiche o fenomeniche. Ne *La sorpresa del suono: improvvisazione e interpretazione*, Alessandro Bertinetto riflette intorno a una tesi esposta da Marcello La Matina in un suo recente libro (*Note sul suono*, 2014), relativamente alla sorpresa che il suono genera in quanto eccedente rispetto al gesto che lo produce, e la applica all'ontologia dell'improvvisazione, dove la "sorpresa del suono" si misura nei confronti non tanto della pagina scritta, quanto della produzione intenzionale di senso che ha luogo nell'arco della performance musicale.

I due saggi successivi, di impostazione più marcatamente musicologica, si rivolgono a questioni concernenti la prassi compositiva. Antonio Grande, in *Scenari d'ascolto e analisi trasformativa: David Lewin e l'approccio fenomenologico all'Analisi musicale*, riprende alcuni nodi teorici sollevati dal teorico e compositore David Lewin, in particolare la teoria trasformativa, sulla cui base è possibile leggere le strutture operative della composizione musicale come altrettanti atti intenzionali, e parallelamente le nostre esperienze d'ascolto come forme plurime di un agire intenzionale che ci colloca "dentro" la musica. Pietro Niro, in *La problematica wittgensteiniana del "seguire una regola" e la molteplicità delle tecniche compositive del Novecento*, prende in esame la proliferazione di scritti teorici, riflessioni estetiche e dichiarazioni poetiche che, dagli inizi del Novecento, hanno animato il dibattito sulle tecniche compositive, individuando il rischio di autoreferenzialità che il progressivo prevalere della fase di ideazione teorica e progettuale porta con sé, e proponendo di adottare un punto di vista di derivazione wittgensteiniana sulle grammatiche della composizione musicale che tenga conto anche dell'orizzonte antropologico-comunitario della fruizione musicale.

I diversi quesiti concernenti le pratiche compositive e ricettive della musica ne sottendono uno, primario e inaggirabile, che riguarda il senso ultimo dell'arte musicale. Ad esso cerca di rispondere Stefano Oliva in *Perché la*

musica? Le quattro cause dell'estetica musicale. Partendo dalle analisi di Luciano Berio e di Francis Wolff, l'autore assume lo schema aristotelico delle quattro cause (materiale, formale, efficiente, finale), che gli permette di considerare la musica sotto i due aspetti di *energeia* ed *ergon*, di attività e prodotto, e di mostrare il fenomeno musicale in tutta la sua complessità, nel suo intrecciarsi, oltre che con la dimensione estetica, anche con quella etica, antropologica e filosofica. Di sicuro, tra gli obbiettivi riconosciuti della musica di tradizione classica c'è quello di esprimere le dinamiche emotive con una immediatezza e una finezza preclusi ad altre forme: questo è il presupposto da cui muove il saggio di Filippo Focosi, *Le emozioni nella musica contemporanea*, nel quale si rivendica l'importanza di quei compositori del nostro tempo che, dialogando in maniera costruttiva con la tradizione e con altri generi musicali, si servono di materiali (melodici, ritmici, armonici) carichi di potenzialità espressiva tanto a fini formali quanto, soprattutto, per comunicare contenuti insieme attuali e universali.

La capacità della musica di costruire orizzonti comunicativi e di fornirci chiavi di comprensione del reale è l'oggetto dei due saggi conclusivi. Raffaele Tumino, ne *Il tango come esperienza artistica transculturale*, vede in questa forma musicale, ai più conosciuta attraverso l'opera di Astor Piazzolla, l'esito e insieme la metafora di quella ibridazione di culture, di esperienze e di valori che contribuisce alla formazione di ogni soggetto. Ne *Il dono delle muse. Mitologemi e pronomi personali nell'enunciazione musicale*, Marcello La Martina argomenta circa la necessità di una elaborazione filosofica della nozione di enunciazione. Il canto, o meglio il mitologema che ne ascrive alle Muse o agli uccelli il dono, può suggerire lo spunto per ripensare il ruolo della persona grammaticale e del significante. Il canto è il corpo della relazione amebica "io" / "tu" e luogo di uno *shifting* originario. Muovendo dal racconto dell'investitura poetica di Esiodo, si riflette sulla relazione tra canto e significante, tra voce e antropogenesi e, infine, tra riforma della musica e riforma della filosofia.

Sulla comprensione delle opere musicali

Alessandro Arbo

Abstract

Quanti presupposti implica la comprensione della musica in quanto opera? Per rispondere è necessario esaminare l'apparato categoriale che orienta l'attenzione dell'ascoltatore. Il "sentire come opera" sembra richiedere almeno due capacità fondamentali: 1) cogliere nei suoni che vengono ascoltati una struttura re-identificabile con valore normativo e 2) dirigere l'attenzione sulle proprietà artistiche sopravvenienti su una base costituita dalle proprietà espressive (a loro volta sopravvenienti sulle proprietà fisico-fenomeniche). Le conoscenze storico-artistiche e più generalmente contestuali costituiscono il principale catalizzatore in grado di rendere effettiva tale esperienza.

Introduzione

In quanti e in quali sensi possiamo affermare di comprendere la musica che ascoltiamo? Da alcuni decenni questa domanda registra un particolare rilancio negli ambienti filosofici. Numerosi sono gli autori che, ispirandosi più o meno direttamente alle riflessioni di Wittgenstein, ma anche ad altre fonti antiche e moderne¹, hanno elaborato modelli in grado di spiegare fino a

¹ Si possono menzionare per esempio Michael TANNER, Malcolm BUDD, *Understanding Music*, in «Proceedings of the Aristotelian Society», (Supplementary Volumes) Vol. 59, 1985, pp. 215-248; Roger SCRUTON, *The Aesthetics of Music*, Oxford, Clarendon Press 1997, pp. 211-238; Roger SCRUTON, *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, London and New York, Continuum 2009; Jerrold LEVINSON, *Music in the Moment*, New York, Cornell University Press, 1997; Peter KIVY, *New Essays on Musical Understanding*, Oxford, Clarendon, 2001; Betty HANLEY, Thomas GOOSLY (a cura di), *Musical Understanding: Perspectives in Theory and Practice*, The Canadian Music Educators Association, 2002; Stephen DAVIES, *Musical Understanding and Musical Kinds*, in ID., *Themes in the*



che punto la comprensione della musica si distingue da quella del linguaggio, in che senso si presenta come una forma di comprensione estetica, piuttosto che teorica, o in che misura fa riferimento a un pensiero fondato sull'uso di metafore. E ancora: se implica la capacità di cogliere la forma su larghe scale temporali, fino a che punto richiede il riconoscimento di morfologie e aspetti espressivi². Una delle strategie per affrontare tali questioni è costituita dall'analisi del «sentire come»³. La locuzione ci orienta su configurazioni sintattiche, formali ed espressive: s'invita un ascoltatore a sentire un passaggio «come una conclusione tragica», «come un'armonia-timbri», «come una parentesi ironica», ecc., cercando così di sondare la sua capacità di cogliere questi aspetti. Le morfologie sono svariate: si va da un breve motivo a una lunga sezione, da una pulsazione ritmica a situazioni armoniche o emotive più o meno complesse. In questo contributo vorremmo riflettere sul senso che tale richiesta assume quando l'oggetto del sentire coincide con un'opera musicale.

Immaginiamo di domandare a qualcuno di sentire (cioè udire) la musica che sta ascoltando come un'opera. La richiesta suona un po' strana. Prendiamo il caso di un valzer: non è forse evidente che quando lo ascoltiamo si tratta di un'opera? Ci sono però situazioni nelle quali la risposta non è così lapalissiana. Una libera improvvisazione su ritmo di valzer, per esempio, sarà ancora recepita come un'opera? È possibile del resto che un bambino di 3-4 anni ascolti con interesse un valzer di Brahms: ne coglierà l'andatura, la cadenza, l'espressione e probabilmente anche la struttura; ma possiamo dire che lo sentirà come un'opera di Brahms? Una tale capacità sembra implicare competenze che in genere non appartengono a un bambino di questa età: per esempio, conoscere almeno a grandi linee il romanticismo musicale tedesco e lo

Philosophy of Music, Oxford, OUP, 2003, pp. 213-232; Aaron RIDLEY, *The Philosophy of Music. Theme and Variations*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, preceduti, in ambito francese, da Boris de SCHLOEZER, *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Paris, Gallimard, 1947.

² Ne abbiamo trattato in Alessandro ARBO, *Comprendre la musique, entre esthétique(s) et sémiologie(s)*, in Jean Marc CHOUVEL, Xavier HASCHER (a cura di), *Esthétique et cognition*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013, pp. 31-57.

³ Su questa tematica cfr. Alessandro ARBO, *Entendre comme. Wittgenstein et l'esthétique musicale*, Paris, Hermann, 2013. Gli argomenti presentati in questo articolo costituiscono uno sviluppo della parte finale di questo lavoro (p. 287-293) e rientrano in un progetto elaborato nel quadro delle attività del Labex GREAM («Groupe de recherches expérimentales sur l'acte musical») dell'Université de Strasbourg.

stile di questo compositore. Tutto dipende, però, dal senso che vogliamo dare alla nostra domanda. Dovremmo forse incominciare col distinguere due problemi — o due livelli del problema: 1) in che cosa consiste la capacità di «sentire (x) come un'opera musicale»; 2) in che cosa consiste la capacità di «sentire (x) come un'opera musicale (di)». Se 1) riguarda le disposizioni che ci permettono d'identificare il genere di artefatto in questione, 2) riguarda le disposizioni che ci permettono di comprenderlo e di apprezzarlo nei suoi tratti distintivi. Il dibattito che si è sviluppato attorno allo statuto ontologico delle opere musicali ha preso in conto soprattutto le prime⁴; ma le seconde sono state pure al centro d'interessanti studi⁵. Faremo riferimento a queste analisi nel tentare di sviluppare a nostra volta degli argomenti in grado di chiarire ciò che implica la comprensione della musica in quanto opera.

1. Dal *Pierrot lunaire* alla *muzak*

La problematica che intendiamo affrontare ci si è imposta a partire da due letture. La prima è tratta da un saggio inaugurale di Jerrold Levinson, *What a Musical Work Is*:

Un'opera identica nella sua struttura sonora al *Pierrot lunaire* di Schönberg (1912), ma composta da Richard Strauss nel 1897, sarebbe esteticamente diversa dall'opera di Schönberg. Chiamiamo quest'opera *Pierrot lunaire**. Come opera straussiana, *Pierrot lunaire** verrebbe immediatamente dopo il *Requiem tedesco* di Brahms, sarebbe contemporanea ai *Nocturnes* di Debussy e sarebbe considerata come la tappa successiva, nello sviluppo di Strauss, a *Also sprach Zarathustra*. In quanto tale, sarebbe anche più *strana*, più *inquietante*, più *angosciosa*, più *misteriosa* dell'opera di Schönberg, dal momento che sarebbe percepita in contrasto con una tradizione musicale, con un insieme di stili abituali e con l'opera di Strauss, rispetto alla quale le caratteristiche musicali della struttura sonora implicata nel *Pierrot lunaire* apparirebbero due volte più estreme⁶.

⁴ A cominciare dalla ricerca inaugurale di Roman INGARDEN, *L'opera musicale e il problema della sua identità*, trad. it. a cura di Antonino Fiorenza, Palermo, Flaccovio, 1989.

⁵ Fra questi menzioniamo Kendall WALTON, *Categories of Art*, «The Philosophical Review», vol. 79, No. 3, 1970, pp. 334-367 e Stephen DAVIES, *Musical Understanding and Musical Kinds*, cit.

⁶ Jerrold LEVINSON, *What a Musical Work Is*, in ID., *Music, Art and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1990, p. 70.

Levinson introduce questo esperimento mentale per mostrare la debolezza della tesi (platonica) secondo la quale un'opera coincide con un tipo astratto, corrispondente a una struttura sonora «pura». L'argomento è il seguente: se «gli attributi estetici e artistici di un'opera musicale sono in parte in funzione del contesto storico-musicale globale nel quale si trova il compositore quando compone la sua opera, e devono essere apprezzati alla luce di tale contesto⁷, allora quella che si presenta come la stessa *struttura sonora*, se è stata prodotta in due contesti diversi, non identifica la stessa *opera*⁸. In altre parole, avvicinare il *Pierrot lunaire* come una semplice struttura sonora — senza saper nulla della fine del romanticismo, dell'atonalità, della seconda scuola di Vienna, ecc. — è pur sempre possibile (ed è anzi molto spesso il caso); ma quello che si ha di mira allora non è (ancora) l'opera di Schönberg. Per cogliere correttamente quest'ultima — per identificarla ontologicamente — sembra indispensabile integrare delle conoscenze relative al suo contesto di produzione.

La seconda lettura è tratta da un articolo di Stephen Davies, *Ontologies of Musical Works*. Dopo aver esposto i pro e contro di diversi modelli di spiegazione delle opere musicali e aver proposto a sua volta le sue scelte, Davies si misura con un problema divenuto comune da quando la musica è entrata nei circuiti della diffusione mediatica globale, quello della de-contestualizzazione:

Alla radio e in televisione, segmenti di brani musicali di tutte le culture e i periodi sono giustapposti in un collage casuale, senza riconoscimento delle fonti. Si è più propensi a combinare i brani in base al loro carattere espressivo condiviso, piuttosto che a quello delle loro comuni culture musicali, dei periodi, degli stili e dei generi. In altre parole, la pratica comune è quella di decontestualizzare la musica⁹.

Da tempo il fenomeno caratterizza non solo la ricezione ma anche la produzione musicale, che in generi come l'hip hop, il dub, la techno, favorisce la

⁷ Jerrold LEVINSON, *What a Musical Work Is*, cit., pp. 68-69.

⁸ È anche la tesi (associata a un analogo esperimento mentale) di Kendall WALTON, *Not A Leg To Stand On The Roof On*, «The Journal of Philosophy», 70 (19), 1973, pp. 725-726.

⁹ Stephen DAVIES, *Ontologie delle opere musicali*, trad. it. di Michele Gardini, «Discipline filosofiche», XV/2 (*Elementi di estetica analitica*, a cura di Giovanni MATTEUCCI), 2005, p.158.

riutilizzo di campioni di musiche precedenti, ed è stato ulteriormente enfatizzato dalla diffusione della musica in Internet. L'interesse dell'osservazione di Davies consiste nel segnalare che questa situazione rischia di compromettere un certo modo di essere della musica — quello che consiste, appunto, nel presentarsi come un insieme di opere riconosciute per la loro ricchezza artistica e culturale. Si dirà che è un problema ben noto; e tuttavia, viene raramente preso in considerazione dalla ricerca filosofica, incline a interrogare lo statuto ontologico delle opere in modo più «frontale», senza preoccuparsi di ciò che accade nella loro ricezione. La riflessione di Davies ha il merito di riconoscere che una situazione di radicale sradicamento mediatico rischia di provocare la scomparsa delle opere musicali.

Un filosofo realista potrebbe replicare che le opere non spariranno del tutto: se sussistono delle tracce – del che possiamo essere sicuri, visto che con il web i media sono diventati un gigantesco apparato di registrazione¹⁰ – potranno sempre essere attivate, a condizione di applicare le adeguate attitudini percettive e categoriali. Ma proprio questo è il punto: si ha l'impressione che la sopravvivenza di tali disposizioni sia messa oggi a dura prova. Un cambiamento di funzione sembra aver investito la musica nel mondo globalizzato. Una volta relegate le opere al rango delle «bibbie miniate», delle «incisioni», degli «arazzi» e delle «sacre rappresentazioni», ciò che sembra rimanere è la *muzak* (la musica di sottofondo), un semplice «involucro di piacevole rumore»¹¹.

Il fenomeno ha assunto proporzioni importanti, anche se il principale terreno nel quale si sviluppa, la globalizzazione, sembra sollecitare al contempo la formazione di nuove micro-culture autonome (un fenomeno che Jean Molino ha designato con il termine «tribalizzazione»¹²). Si può aggiungere che se da un lato le pratiche e i modi di ricezione attuali della musica sembrano aver provocato un'obsolescenza delle opere musicali, dall'altro ne hanno potenziato i rituali. Basti considerare i 15 milioni di album che Justin Bieber è riuscito a vendere in tre anni, o il numero di visualizzazioni di un brano di

¹⁰ Come sottolinea Maurizio FERRARIS, *Mobilizzazione totale*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

¹¹ *Ibid.*, p. 159.

¹² Jean MOLINO, *Technologie, Mondialisation, Tribalisation. Un survol rétrospectif du XX^e siècle*, in Jean-Jacques NATTIEZ (a cura di), *Musiques: une encyclopédie pour le XXI^e siècle. I. Musiques du XX^e siècle*, Arles e Paris, Actes Sud e Cité de la musique, 2003, pp. 82-85.

Lorde su YouTube (in due anni «Royals» ha totalizzato 506.347.431 visioni), per rendersi conto di quanto il mercato mondiale continui a puntare sui talenti individuali. Bene o male, come ha sottolineato Nicholas Cook¹³, il mondo delle hit e delle star mediatiche si trova in continuità con l'idea romantica del genio creatore; e se inverte spesso la gerarchia che vedeva primeggiare i talenti dell'autore-compositore su quelli dell'artista esecutore, non sembra aver messo in discussione la credenza nella creatività individuale.

Comunque sia, i testi di Levinson e di Davies mostrano con chiarezza la fragilità dell'impianto necessario per mantenere in vita le opere musicali. Se partiamo dal principio che queste «hanno *veramente* gli attributi che *sembrano* avere quando sono *correttamente* percepite o considerate»¹⁴, conviene forse chiedersi quando e come la nostra percezione/concezione potrà ancora considerarsi «corretta». Non arriveremo fino a dire che la loro esistenza è a tal punto dipendente dalla relazione che intrattengono con noi da considerarsi provvisoria e intermittente – come quella delle creature nella metafisica di Malebranche. Ma anche se le nostre disposizioni non costituiscono la «causa occasionale» delle opere, rappresentano pur sempre l'apparato cognitivo che si rende necessario per identificarle e apprezzarle al giusto grado. La prima questione è ontologica, la seconda estetica: ma certamente entrambe sono cruciali affinché un'esperienza musicale possa dirsi riuscita.

2. Dal «sentire come musica» al «sentire come opera»

Cerchiamo di focalizzare il problema. Il «sentire (x) come (un') opera musicale» implica un tipo di *oggetto* e un tipo di *attenzione*. In altri termini, è subordinato a: 1) condizioni ontologiche; 2) condizioni epistemologiche. In 1) si può distinguere ulteriormente: 1.1. condizioni generali, sovra-ordinate al modo di esistere delle opere; 1.2. condizioni particolari, alle quali possiamo ricondurre la differenza specifica di questo genere di entità.

¹³ Nicholas COOK, *Musica. Una breve introduzione*, trad. it. di Enrico Maria Ferrando, Torino, EdT, 2005, pp. 14-16.

¹⁴ Jerrold LEVINSON, *What a Musical Work Is*, cit., p. 69.

In 1.1. rientra la capacità di «sentire (x) come musica». Secondo alcuni filosofi¹⁵ una prima metamorfosi sembra necessaria perché si possa parlare di percezione musicale: i suoni debbono essere colti come unità discrete; vanno situati, in modo metaforico o immaginativo, in uno spazio tonale. Questa regola può apparire restrittiva se si considerano gli sviluppi della musica del secolo scorso, che nel loro insieme testimoniano del progetto di allargamento dell'universo musicale all'universo dei suoni¹⁶, grazie all'invenzione e alla diffusione di tecniche come la sintesi granulare o strumentale, fino ad assumere una larga tavolozza di rumori naturali (si veda, per esempio, di François Bernard Mâche, *L'Estuaire du temps*, 1993) o campioni di rumori artificiali (*City life*, 1995, di Steve Reich). Opportuna risulta, in tale contesto, l'idea di puntare all'analisi dell'esperienza di una materia sonora concepita in quanto «presupposto e fondamento di ogni progetto compositivo»¹⁷. Ma precisamente tali allargamenti ci porteranno ad ammettere che, in un ascolto musicale, la nostra attenzione si dirige su oggetti, eventi o processi che superano la semplice contingenza di ciò che udiamo: *nei* suoni – o *attraverso* i suoni – riconosciamo discontinuità, «aree» di consonanza o di dissonanza, pulsazioni, ritmi, armonie, qualità sonore, *textures*, armonie-timbro, ecc.

Per «sentire (x) come musica» occorre peraltro adottare un modo di ascolto fondato sulla sospensione dei nostri interessi pratici relativi alla fonte che ha generato i suoni. È a questo livello che diversi filosofi situano la distanza fra l'uomo e l'animale: per quanto quest'ultimo possa produrre sequenze sonore che non esiteremo a definire musicali, e possa del resto discriminare anche finemente i suoni a partire dalle loro caratteristiche sensibili, avrà tendenza ad associarli a situazioni del mondo esterno. Un coniglio o un cane, in linea di principio, possono sentire tutti i suoni (e anche di più!) della musica che ascoltiamo: ma né uno né l'altro sembrano realmente «sentirli come musica» – eventualmente come i segnali di un evento che richiede la loro attenzione, quando non sia, previo condizionamento, una reazione immediata¹⁸. Perché

¹⁵ Si veda in particolare Roger SCRUTON, *The Aesthetics of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 16-18 e Francis WOLFF, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2015, pp. 45-51.

¹⁶ Cfr. Makis SOLOMOS, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

¹⁷ Giovanni PIANA, *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e Associati, 1991, p. 55.

¹⁸ Su questo argomento ha insistito a ragione Francis WOLFF, *Pourquoi la musique ?*, cit. p. 32.

riesca a udire qualcosa come musica, l'ascoltatore deve poter considerare i suoni in modo contemplativo. Solo l'uomo sembra capace di distaccarli dal mondo reale, per farne la fonte di un piacere estetico (anche se le tracce di un piacere associato alla sensazione sonora si possono individuare nel mondo animale)¹⁹.

La capacità di «sentire (x) come musica» può essere considerata necessaria ma non ancora sufficiente perché si possa affermare di «sentire (x) come un'opera (musicale)». Cosa ci vuole ancora? Quando ascoltiamo una Sonata di Beethoven, non udiamo soltanto un insieme di suoni, ma l'opera *nei* o *attraverso* i suoni. Ancora una volta, ciò a cui si mira non è soltanto un evento effimero, ma un oggetto che dura nel tempo, descritto generalmente – e in particolare a partire dal classico lavoro di Richard Wollheim, che si riferiva alla semiotica di Peirce²⁰ – come un «tipo», vale a dire una struttura o una regola che prescrive le proprietà che un'occorrenza – o *token* – deve possedere perché possa considerarsi come una delle sue repliche o istanze concrete. Questo genere d'identificazione può estendersi a tutte le opere musicali?

In un certo senso sì, ma alcune precisazioni s'impongono. Quando ascoltiamo un'opera di musica elettroacustica, o un album di rock, per esempio, non siamo così inclini a ricercare nei suoni che udiamo l'esecuzione di un modello soggiacente: li prendiamo precisamente nel senso in cui ce li restituisce la registrazione. Se invece ascoltiamo un'opera di tradizione orale, l'azione del musicista sarà presa come l'esempio di una traccia o di uno schema consegnati alla memoria di un gruppo²¹.

La possibilità d'identificare nella musica che ascoltiamo una struttura sonora, un'esecuzione esemplare o un artefatto-registrazione, è sufficiente a permetterci di udirla come un'opera? Immaginiamo che qualcuno accendo la radio, in quel momento sintonizzata su un canale che sta trasmettendo *Imaginary landscape* n. 4 (1951) di John Cage o le *Variations pour une porte et un soupir* (1963) di Pierre Henry. Nel primo caso, potrebbe pensare di avere a che fare con un difetto di sintonizzazione del suo apparecchio; nel secondo,

¹⁹ Cfr. François Bernard MÂCHE, *Musique, mythe, nature* (nuova ed.), Château-Gontier, Aedam Musicae, 2015, p. 154.

²⁰ Richard WOLLHEIM, *L'Art et ses objets*, trad. fr. di Richard Crevier, Paris, Aubier, 1994, p. 75.

²¹ Cfr. Alessandro ARBO, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale orale ?*, in Mondher AYARI e Antonio LAI (a cura di), *Les corpus de l'oralité*, Sampzon, Délatour, 2014, pp. 25-45.

con una creazione radiofonica o un'esperienza di sonorizzazione concepita con l'obiettivo di catturare l'attenzione degli ascoltatori. Certo, questi esempi sono estremi. Non possiamo però escluderli a priori (anche perché la musica del secolo scorso, con il suo progetto di esplorare universi sonori situati oltre le griglie tradizionali, ne ha prodotti in gran numero). Altrettanto ambigue sarebbero d'altronde, per un ascoltatore abituato alla musica classico-romantica o al jazz, certe musiche popolari extra-europee: una persona senza alcuna esperienza del gamelan balinese potrebbe prendere la traccia di un disco di questo genere musicale per un semplice esercizio sulle percussioni.

Cos'è allora che fa la differenza? Un ascolto reiterato ci permetterà di familiarizzarci con l'oggetto in questione, rendendoci più sensibili ai dettagli. Ma quali sono i dettagli importanti? E quali non lo sono? In che cosa consiste l'opera? Per rispondere è necessaria una conoscenza dell'origine intenzionale dell'oggetto. La percezione dell'opera *in quanto opera* è categoriale: implica il fatto di sapere – o almeno di credere di sapere – che ciò che udiamo è stato fabbricato in un certo modo: che è un artefatto conforme a una pratica artistica. Questa coscienza va intesa in un senso minimale: riteniamo di sapere che qualcuno ha composto ciò che udiamo, la ha formato seguendo le regole di un'arte. Una conoscenza che può essere ottenuta tramite la ricognizione di aspetti sintomatici o grazie a informazioni tratte dal contesto. Passiamo così da un tipo astratto a quello che Levinson ha chiamato un «tipo indicato» o una «struttura impura indicata»: vale a dire, grosso modo, una serie di note e di dinamiche che debbono essere concepite precisamente in quanto selezionate a un determinato momento da un determinato compositore²².

La particolarità del sentire (x) come un'opera non è quindi soltanto una questione di dimensioni dell'unità o dell'aspetto sul quale portiamo la nostra attenzione: certo, le opere corrispondono generalmente a unità più ampie di una melodia, di un accordo o di un semplice passaggio musicale; ma a parte il fatto che esistono opere più corte di una melodia²³, va osservato che un intero pezzo potrebbe essere recepito in modo generico, senza considerare le proprietà che ne fanno un'opera (come quando diciamo, per esempio, «pensa

²² Jerrold LEVINSON, *Indication, Abstraction and Individualisation*, in ID., *Musical Concerns. Essays in Philosophy of Music*, Oxford, OUP, 2015, pp. 50-51.

²³ La canzone «You Suffer», tratta da *Scum*, l'album di debutto del gruppo *grindcore* Napalm Death, è nel libro dei primati: soltanto 1,316 secondi.

che è un Walzer, e lo eseguirai correttamente»²⁴). Ciò che fa la differenza è mostrato dall'esperimento mentale che abbiamo citato all'inizio e può essere sintetizzato così: un supplemento di conoscenze contestuali relativo alla creazione di una struttura sonora alla quale è riconosciuto un valore normativo. Una musica è recepita come «opera» quando riusciamo ad avvertire in essa degli aspetti associabili all'origine intenzionale dell'artefatto e a un contesto di produzione artistica.

In breve potremmo dire che «sentire (x) come un'opera» implica: 1) condizioni ontologiche (un certo tipo di oggetto) e 2) condizioni epistemologiche (un certo tipo di attenzione). Va ancora compreso se un tale sentire può essere considerato analogo al «sentire come un'introduzione» – vale a dire come una percezione aspettuale arricchita, e non come una «semplice» interpretazione. Osserviamo che il «sentire come opera» mette in gioco non solo una *conoscenza* relativa all'oggetto ma una forma di *reattività* alle sollecitazioni quando ne facciamo esperienza: ciò che avevamo udito come un semplice segnale diventa un suono portatore di significati estetici, ai quali siamo tenuti a rispondere in un certo modo. Si noti inoltre che anche in questo caso l'aspetto in questione risulta solo *parzialmente* subordinato alla nostra volontà: potremmo voler sentire (x) come un'opera senza necessariamente riuscirci (il rumore di una porta che cigola potrebbe rimanere il rumore di una porta che cigola, anche dopo che qualcuno ci avesse spiegato che si tratta di un'opera musicale: forse, per riuscire a sentirla in questo modo, dovremmo incominciare col renderci più familiare la musica concreta).

L'integrazione di aspetti che rinviano a un supplemento di conoscenze relative alla produzione dell'artefatto (il contesto in cui l'autore ha lavorato, la forma particolare di ciò che intendeva comporre, ecc.) ci permetterà di passare allo stadio successivo: potremmo non solo sentire (x) come un'opera, ma come l'opera specifica della quale stiamo facendo esperienza. Etichette, cornici o «bords d'œuvre» (indicati talvolta, seguendo la suggestione kantiana fatta valere da Jacques Derrida, come *parerga*²⁵), ci permettono di ottenere queste informazioni: il titolo, la data di composizione, di prima esecuzione o

²⁴ Ludwig WITTGENSTEIN, *Libro blu e Libro marrone*, trad. it. a cura di Amedeo G. Conte, Torino, Einaudi, 1983, p. 213.

²⁵ Jacques DERRIDA, *La verità in pittura*, trad. it. di Gianni e Daria Pozzi, Roma, Newton Compton 1981, pp. 40-81.

di pubblicazione, la firma, l'indicazione di un genere, etc²⁶. Così, non ascoltiamo solo un brano in *sol* maggiore, ma «Mr. Bojangles», tredicesima traccia dell'album *Uncle Charlie and his Dog Teddy* (1970), la più celebre hit del gruppo *country* americano (o più in particolare *bluegrass*, genere acustico che allea le tradizioni irlandese, scozzese e inglese) «Nitty Gritty Dirt Band», e al contempo la *cover* dell'omonima canzone registrata dal cantautore Jerry Jeff Walker nel 1968.

Se la prima condizione trova generalmente concordi i filosofi, la seconda è meno condivisa: per i platonici, il contesto di produzione, pur importante quando si tratta di analizzare le opere, non va tenuto presente nel definire la loro natura, che è essenzialmente quella di un oggetto ideale. Riteniamo che questa tesi non sia convincente per le ragioni già evocate: se un compositore dovesse produrre oggi un'opera la cui struttura sonora coincide con quella di un corale scritto da Bach tre secoli prima, avremmo qualche esitazione a dire che ha composto (o scoperto, come sostengono i platonici) la stessa opera. Si può certo ribattere che questa coincidenza sarebbe del tutto eccezionale, se non impossibile²⁷. È legittimo credere tuttavia – se vogliamo avvicinarci a un caso più probabile – che l'opera di un musicista contemporaneo che dovesse produrre una struttura musicale corrispondente per l'essenziale a quella di un corale di Bach, non avrebbe le stesse proprietà estetiche e artistiche di quest'ultimo. Potremmo recepirlo come una citazione, o una sorta di imitazione o di rievocazione (più o meno riuscita) di uno stile musicale del passato, o ancora come l'esempio di una trasfigurazione artistica dovuta al contesto: è forse così che la *Sonatina* per pianoforte op. 36 n.1 di Muzio Clementi diventa, una volta suonata al banjo e registrata sul disco dei «Nitty Gritty» già menzionato, un curioso intermezzo di *country* americano. Con Stephen Davies si può convenire sul fatto che le opere musicali, così come le opere d'arte, sono delle costruzioni sociali²⁸. Ecco perché la stessa struttura sonora – o perlomeno una struttura molto simile – prodotta in contesti diversi non sarà la

²⁶ Si veda Pietro KOBAN, *Parerga*, «Rivista di estetica», 40, 2009, pp. 21-39; per una interessante discussione sulla funzione di queste indicazioni cfr. Filippo FIMIANI e Pietro KOBAN (a cura di), *Etichettare/ descrivere/ mostrare*, «Aisthesis», III/2, 2009: <http://www.fu-press.net/index.php/aisthesis/issue/view/839>.

²⁷ Lo ha fatto con particolare acume Peter KIVY, *Platonism in Music: Another Kind of Defense*, «American Philosophical Quarterly», Vol. 24, No. 3 (1987), p. 248.

²⁸ Stephen DAVIES, *Ontologie delle opere musicali*, p. 143.

stessa opera: se le sue proprietà artistiche contestuali possono in certo modo considerarsi esterne alla sua natura ideale, non lo sono affatto alla sua natura sociale.

Queste condizioni (la durata nel tempo e la conoscenza del contesto di produzione) sono radicate nel nostro modo di pensare le opere – anche se evidentemente possiamo essere altrettanto inclini a pensare la musica in termini di eventi contingenti, unici ed effimeri, come nel caso delle *performances*, degli *happenings* o delle improvvisazioni²⁹. Evidentemente questi eventi possono assumere una valenza artistica e fanno generalmente appello a categorie e conoscenze contestuali. Non possono però essere associati alla genesi di una struttura (re-)identificabile alla quale è riconosciuto un valore normativo. La durata di tale struttura può essere assicurata da supporti diversi, a seconda dei modi di produzione e alla luce dei contesti di ricezione: nelle culture orali, è la memoria dei membri di una comunità; nelle culture scritte, la partitura; nelle culture fonografiche, una traccia registrata³⁰. Importanti differenze possono essere messe in luce dall'identificazione di una struttura più o meno «spessa»³¹, secondo un ordine progressivo (le opere orali, ontologicamente «sottili», si prestano facilmente a variazioni; la parte variabile si riduce nelle opere scritte e ha tendenza a diminuire ulteriormente, fino a raggiungere il livello zero, nelle opere fonografiche, ontologicamente «sature»). La nostra attenzione si concentra, in tutti questi casi, sui caratteri e il valore di un «tipo» recepito in funzione di una pratica artistica (un altro genere di attenzione riguarda i caratteri della performance singolare di cui questo è oggetto).

Veniamo al punto 2), le condizioni epistemologiche. Alcune competenze sono richieste all'ascoltatore perché possa identificare un'opera musicale: in

²⁹ È questo, secondo Andrew KANIA, *Works, Recordings, Performances: Classical, Rock, Jazz*, in Mine DOGANTAN-DACK (a cura di), *Recorded Music. Philosophical and Critical Reflections*, London, Middlesex University Press, 2008, pp. 12-15, il principio regolatore del jazz, dove si ha tendenza considerare le registrazioni come i documenti di *performances* che, per quanto possano riprendere materiali o canzoni riconoscibili, in un senso stretto non sono esecuzioni di opere.

³⁰ Cfr. Alessandro ARBO, *L'opera musicale fra oralità, scrittura e fonografia*, in *Ontologie musicali*, Alessandro ARBO e Alessandro Bertinetto (a cura di), «Aisthesis», vol. 6, Special Issue 2013, pp. 33-37 (Internet: <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/14094>).

³¹ Stephen DAVIES, *Musical Works and Performances: a Philosophical Exploration*, Oxford, OUP, 2001, pp. 10-11.

particolare, la capacità di mettere in relazione le proprietà di ciò che ascolta, con le proprietà di altri artefatti creati nello stesso e in altri contesti. Cosa succede quando tali competenze mancano? Pur udendo gli stessi suoni percepiti da un ascoltatore qualificato, l'ascoltatore si trova nell'impossibilità d'identificare le proprietà artistiche costitutive dell'opera. Possono darsi due casi: A.1 un ascoltatore che non possiede le conoscenze specifiche che gli permettono di situare l'oggetto in un contesto di produzione sufficientemente mirato; A.2 un ascoltatore che non possiede le conoscenze generiche che gli permettono di sapere se ciò che ascolta (nei suoni) è un brano reiterabile creato in un dato contesto artistico. Certo, se prendiamo come esempio il *Pierrot lunaire*, il secondo caso sarà improbabile; ma talvolta la situazione non è così evidente. Ci sono tradizioni musicali che valorizzano soprattutto il lato performativo o l'improvvisazione – come il jazz, o più precisamente una delle maniere più comuni di praticarlo (e d'intenderlo); le polifonie africane, le competizioni vocali delle donne eschimesi nell'America del Nord, il canto armonico in Asia. Un ascoltatore potrebbe chiedersi a ragione se in questi casi si tratta dell'esecuzione di opere, o se si ha invece a che fare con un'arte performativa, destinata a consumarsi nell'atto presente. Analogamente, se si ascolta un brano di dub senza conoscere il genere, si può scambiarlo per un file corrotto o ridotto (manca la voce, il riverbero è eccessivo, ecc.). In tutte queste situazioni si può esitare sull'identità degli oggetti in questione.

Ora se per «sentire (x) come opera» una conoscenza (per quanto minima) del contesto di produzione si rende necessaria, quando questa fa difetto ci troviamo subito nella situazione illustrata da Davies: un flusso di musica che, per quanto produca reazioni emotive, non verrà colto in funzione di aspetti individuali marcanti. Non bisogna pensare tuttavia che questi possano essere stabiliti una volta per tutte. In realtà, in certe situazioni, quando possediamo – o crediamo di possedere – le competenze necessarie per qualificare la nostra percezione, queste possono subire una revisione a causa dell'acquisizione di una nuova conoscenza relativa alla produzione dell'opera: scopriamo la vera data di composizione (non il 1725 ma il 1710), il vero compositore (non il celebre Bach ma suo zio), il giusto titolo (una Partita e non una Sonata, come si era pensato all'inizio), un programma o anche una semplice indicazione di tempo o formale (il primo movimento non è rapido ma lento, ed è indicato come «Preludio»). Queste conoscenze implicano dei cambiamenti che sono

di prima importanza per assicurare una corretta identificazione artistica dell'opera³², e naturalmente anche una sua esecuzione adeguata. Il principio può estendersi ad altri aspetti: la stessa struttura sonora non ha le stesse proprietà artistiche se è recepita come un'opera scritta o come un'improvvisazione; come un valzer o come una sarabanda; come l'introduzione o come la conclusione di un ciclo, e così via.

Sorge allora spontanea una domanda: se nella percezione musicale le configurazioni sono organizzate in funzione di disposizioni, concetti o categorie che possono variare in larga misura, ha ancora senso parlare delle opere musicali in termini di entità reali? La risposta è positiva se accettiamo la prospettiva di un realismo «moderato»³³. Dire che le disposizioni utili o necessarie a cogliere correttamente un'opera musicale possono cambiare non compromette la realtà di quest'ultima: l'opera esiste nel mondo esterno; semplicemente, per essere colta, richiede disposizioni condivise che, oltre a non essere facili da identificare, possono subire delle modifiche nel tempo. Un cambiamento a livello delle conoscenze contestuali in genere non compromette la credenza che ciò di cui facciamo esperienza è un'opera; ad essere compromessa, piuttosto, è una sua adeguata comprensione. In breve, conviene distinguere l'*identificazione* generica dalla *comprensione*. Se, come è stato spesso osservato, la seconda non può darsi senza la prima, si tratta di due diversi gradi di apprensione dell'oggetto. Un ascoltatore «ingenuo» che ascolta per la prima volta *Rrrrrrr... (1981-1982)* di Mauricio Kagel, potrebbe sospettare di trovarsi in presenza di un'opera di avanguardia, senza tuttavia riuscire a comprenderla, a «udir-la-come-un'opera-(di Kagel)».

3. La sopravvenienza delle proprietà estetiche

Ritorniamo al passo di Levinson che abbiamo citato in apertura: come opera di Strauss, il *Pierrot lunaire** sarebbe «più *strana*, più *inquietante*, più *angosciante*, più *misteriosa* dell'opera di Schönberg». Ne siamo così sicuri?

³² Come per primo aveva osservato, riferendosi alle opere d'arte in genere, Arthur DANTO, *Il mondo dell'arte* [1964], trad. it. di Fernando Bollino, «Studi di estetica», 27 (Estetica analitica/ 1), 2007, pp. 74-79.

³³ Questa prospettiva c'invita a riconoscere che: «a) le proprietà estetiche sono reali e b) le condizioni standard di osservazione di tali proprietà non sono facilmente determinabili»; Roger POUIVET, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, Paris, Vrin, 2010, p. 152.

Un minimo di conoscenza delle opere di Strauss – perlomeno di quelle che scriveva attorno al 1897 – e di quelle di Schönberg, ci basterà per confermare che suonerebbe più «strana»: è improbabile che un linguaggio musicale così disposto a sfidare i principi della tonalità sia praticato da Strauss. Esiteremmo invece a dire che una tale opera suonerebbe più angosciante, inquietante o misteriosa. Forse questo insieme di proprietà ci appare più insolito in Strauss che in Schönberg: ma in fin dei conti saremmo propensi a dire che appaiono in entrambi i casi. Come spiegarsi allora l'impressione di Levinson?

Un'opera musicale suona angosciante o misteriosa perché, nel suo insieme o in alcune sue parti, possiede alcune proprietà che la fanno apparire angosciante o misteriosa. Per rispondere è necessario approfondire l'analisi di queste proprietà, in genere denominate «estetiche». In che cosa consistono e come funzionano precisamente?

Di solito si risponde che le proprietà estetiche hanno la particolarità di sopravvivere sulle proprietà fisiche e fenomeniche degli oggetti ai quali appartengono – proprietà, qualità o concetti che, a cominciare da Sibley³⁴, vengono definite per semplice negazione come «non-estetiche». Per esempio, una frase come «questa linea è rosa» si riferisce a una proprietà non-estetica; «questa linea è delicata» o «questa linea è graziosa» a una proprietà estetica. È facile constatare che l'essere delicato o grazioso dipende dalla presenza di certi tratti o qualità non-estetiche: per esempio dal fatto che la linea è curva o possiede un colore sfumato o attenuato. In genere a questo punto si sottolinea che le proprietà estetiche non sono governate da condizioni positive: anche se si constata che la grazia di un disegno sopravviene su linee curve e colori sfumati o attenuati, la presenza di questi tratti non sembra poter garantire l'apparire di una tale qualità (una linea può essere curva e rosa senza essere graziosa). Si potranno tutt'al più reperire, come ha suggerito Sibley, condizioni negative: una linea a denti di sega e di un colore acceso non sarà graziosa. Si arriva così a un principio generale:

Due oggetti (per esempio due opere d'arte) che differiscono *estheticamente* differiscono necessariamente non-estheticamente (cioè non ci possono essere due oggetti che siano esteticamente *diversi* ma non-estheticamente *identici*: quando si stabiliscono le proprietà

³⁴ Frank SIBLEY, *Aesthetic Concepts*, «Philosophical Review», 68/4, 1959, pp. 421-450.

non-estetiche di un oggetto, si stabiliscono anche le sue proprietà estetiche)³⁵.

Questa descrizione – che i filosofi posteriori a Sibley hanno denominato dottrina della «sopravvenienza» – ha il merito di evitare due errori opposti: 1) il fisicalismo o lo psicologismo, che consistono nel ridurre tutte le proprietà estetiche a delle proprietà obiettive di tipo fisico o percettivo; 2) il relativismo culturalista (o spiritualista), per il quale tutte le proprietà estetiche sarebbero semplicemente «proiettate» sugli oggetti dai soggetti. Riconoscere che le proprietà estetiche «sopravvengono» sulle proprietà non-estetiche significa ammettere che *ne dipendono ontologicamente*: in altre parole, che appartengono alle cose del mondo esterno, e non soltanto alla nostra mente. Del resto, osservare che non sono governate da condizioni positive significa ammettere la loro *differenza concettuale* rispetto a quella che viene chiamata la «base di sopravvenienza».

A questa teoria è stata mossa la critica di non risultare sufficientemente esplicativa³⁶. È incapace infatti di chiarire per quale ragione le proprietà estetiche sopravvengono: ciò che definisce la sopravvenienza non è altro che una co-varianza nella quale è impossibile identificare la benché minima regola. Si tratta tuttavia della più efficace descrizione di cui disponiamo per rendere conto di ciò che accade nella nostra esperienza estetica. Una descrizione che ha anche il vantaggio di mostrare che *ogni sorta di oggetto può essere candidato alla sopravvenienza estetica*: le opere d'arte, certo, ma anche gli oggetti o gli eventi naturali, le piante, i paesaggi, ecc. Il che non significa che quando ci rivolgiamo alle opere non ci siano differenze. Ma in che senso esattamente?

Per rispondere conviene osservare attentamente la base di sopravvenienza. Fra le proprietà non-estetiche in essa contenute possiamo annoverare non soltanto le proprietà fenomeniche (che Levinson chiama «strutturali») e fisiche («sub-strutturali»), ma anche le proprietà contestuali (cioè le proprietà nelle quali appaiono le relazioni che l'oggetto intrattiene con il contesto artistico e

³⁵ Jerrold LEVINSON, *Aesthetic Supervenience* (1983), in ID., *Music, Art and Metaphysics*, New York, Oxford University Press, 2011, p. 135.

³⁶ Robert WICKS, *Supervenience and Aesthetic Judgment*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 46, 1988, pp. 509-11; cfr. l'efficace sintesi di Filippo FOCOSI, *Due livelli di sopravvenienza estetica*, in Luigi RUSSO (a cura di), *Premio Nuova Estetica*, «Aesthetica Preprint. Supplementa» 23, 2009, pp. 159-160.

culturale nel quale è stato prodotto)³⁷. La base di sopravvenienza delle qualità estetiche del *Pierrot lunaire* contiene quindi più elementi di quanti ne contenga la base di sopravvenienza di un paesaggio al chiaro di luna (per quanto quest'ultimo possa già sembrare alle volte misterioso e angosciante). Una volta integrate queste proprietà ci sarà possibile cogliere nuovi aspetti, ma anche somiglianze o relazioni tra forme e pratiche artistiche (per esempio, il carattere un po' «astratto» di una melodia di Schönberg, che si potrà mettere in relazione con le linee di un quadro di Kandinsky).

In questa spiegazione conviene concentrarsi sulla distinzione fra proprietà contestuali dalle proprietà strutturali e sub-strutturali. Se l'insieme delle proprietà strutturali può essere definito in modo più o meno stabile, quello delle proprietà contestuali risulta più variabile. Lo abbiamo già osservato, la scoperta di nuove relazioni cambia il nostro modo di considerare (e ascoltare) l'opera; la revisione delle categorie di genere impiegate per esprimere tali relazioni (barocco, rococò, *country*, *heavy metal*, *grunge*, ecc.) può a sua volta farla variare considerevolmente. Quanto alle proprietà strutturali, si può osservare che comprendono casi diversi, dal momento che richiedono, per venire correttamente riconosciute, competenze più o meno pronunciate: se udire un suono come più forte o più debole è più percettivo che cognitivo, non si può dire lo stesso per la distinzione fra udire un accordo come una *sixte allemande* (quella che si ottiene dall'abbassamento di una settima diminuita) o come una settima di dominante (come siamo invitati a fare in una modulazione enarmonica).

Un altro punto merita di essere esaminato con attenzione. Se in un senso stretto «sentire (x) come un'opera (musicale)» richiede la conoscenza di specifiche proprietà contestuali, in un senso più ampio ha bisogno del tessuto di credenze nel quale sono radicate tali conoscenze: dobbiamo sapere (o ritenere) che *ciò che sentiamo è musica prodotta da qualcuno*. L'analisi di Levinson non trascura questo aspetto, che però emerge in modo più netto nella teoria della «doppia sopravvenienza» elaborata da Roger Pouivet³⁸. Pouivet osserva che se le proprietà estetiche sopravvengono sulle proprietà fisico-fenomeniche, si ha ragione di dubitare del carattere diretto di una tale sopravvenienza, e ciò precisamente nel caso che ci interessa, quello delle opere:

³⁷ Jerrold LEVINSON, *Aesthetic Supervenience*, cit., p. 135-36.

³⁸ Roger POUIVET, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, cit., pp. 155-178.

Le proprietà estetiche sopravvengono sulle proprietà intenzionali, come per esempio quella che consiste nel credere di avere a che fare con un quadro. In altri termini, perché un'opera abbia una proprietà estetica, diciamo di essere triste, occorre che il quadro sia triste. Ma occorre anche che una persona che possiede la credenza che si tratti di un quadro possa attribuire questa proprietà a questo quadro³⁹.

Conviene allora tener presente il carattere relativamente più stretto della base indiretta di sopravvenienza delle proprietà estetiche e il suo allargamento al livello delle proprietà intenzionali⁴⁰. Per completare il quadro, è opportuno aggiungere le proprietà estetiche di tipo valutativo – come «bello» – le quali «sopravvengono sulle proprietà estetiche non valutative, classificatorie («sinfonico»), affettive («commovente»), storico-estetiche («barocco»)». L'insieme assume questa forma:

- 4) proprietà estetiche valutative;
- 3) proprietà estetiche non-valutative;
- 2) proprietà intenzionali (credenze, emozioni);
- 1) proprietà fisico-fenomeniche.

Il quadro è convincente, ma è necessario chiarire un dettaglio. Il fatto di parlare di «doppia sopravvenienza» risulta efficace a condizione di attenerci a una visione verticale della sopravvenienza, nella quale si potrebbe quasi parlare di un doppio strato o di un doppio livello. Può diventare equivoca, invece, se si pensa che le proprietà estetiche sorgono *al contempo* su due basi⁴¹: quella costituita dalle proprietà fisico-fenomeniche e quella costituita dal tessuto delle nostre credenze. Perché equivoca? Perché in realtà le proprietà intenzionali non sembrano poter costituire una base in sé: possono orientare e, in buona misura, condizionare il nostro afferramento delle proprietà fisico-percettive; ma non possono agire in modo autonomo come base di sopravvenienza. Torniamo al *Pierrot lunaire*: se i caratteri di mistero e di angoscia si manifestano in ciò che sentiamo per il tramite delle nostre conoscenze dell'opera di Schönberg (o di Strauss), è perché il semplice insieme di sonorità e di vocalismi che si potrebbe cogliere senza disporre delle buone

³⁹ *Ibid.*, p. 162.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 164.

⁴¹ Come sembra suggerire lo stesso Roger POUIVET, *Philosophie du rock. Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, PUF 2010, p. 58.

conoscenze contestuali possiede già queste proprietà. E del resto, potremmo davvero coglierle se fossero assenti nella base di sopravvenienza (fisico-fenomenica) e se semplicemente qualcuno ci trasmettesse la credenza nella loro esistenza? Chi potrebbe sostenere ragionevolmente che, in virtù di credenze acquisite, la frase introduttiva dei violoncelli e contrabassi dell'«Allegro maestoso» della *Seconda sinfonia* di Mahler è «tenera» (o dev'essere udita come «tenera»)?

Si potrebbe obiettare che talvolta la situazione non è così evidente. Riprendiamo l'esempio d'*Imaginary Landscape n. 4* di John Cage: un ascoltatore ingenuo – un Testadura stornato dalle gallerie d'arte allo stereo di casa o alle cuffie del suo lettore mp3 – potrebbe credere che si tratti di un'esperienza tecnologica con la radio: la presenza di un'opera potrebbe sfuggirgli. Potremmo affermare che anche in questo caso le proprietà artistiche sopravvengono sulla base costituita dalle proprietà fisico-fenomeniche tramite il dovuto tessuto di conoscenze e di credenze? Il fatto è che, in questo caso, le proprietà fisico-fenomeniche sono (quasi totalmente) aleatorie: se un cambiamento a questo livello si accompagna a un cambiamento al livello delle proprietà estetiche, come possiamo ritenere di udire la stessa opera (o un'opera che ha le stesse proprietà)? In alternativa si potrebbe sostenere che queste dipendono interamente (o quasi) dal nostro tessuto di credenze, facendo astrazione dalla base di sopravvenienza fisico-fenomenica dell'oggetto musicale. Sarebbe un po' come nel caso del *ready made* di Duchamp: se siamo disposti a riconoscere un'opera in un orinatoio, in fondo è soprattutto perché un celebre artista ci invita a farlo in un preciso momento della storia dell'arte. È la soluzione delle teorie istituzionali, che ci invitano ad accettare una sopravvenienza di tipo semantico, interamente fondata sulle proprietà intenzionali e contestuali.

A questa alternativa si possono opporre due osservazioni. Anzitutto, non dobbiamo dimenticarlo, il caso che abbiamo appena citato non è ordinario. Anche se l'arte e la musica di avanguardia sono state prodighe di questo genere di esperienze, non sono riuscite a trasformarne il carattere eccezionale: in genere, quando cerchiamo di cogliere le qualità estetiche o simboliche di una musica, abbiamo l'interesse (oltre che il piacere) di vederle sorgere dalla base fisico fenomenica, e non in una totale indifferenza rispetto ad essa. Se ne volete la prova, provate a cercare un solo inno nazionale che sia fondato su un materiale qualsiasi, o che non suggerisca alcun sentimento di fierezza.

Si potrà poi fermare l'attenzione sulla cautela sollevata dall'avverbio appena impiegato: l'indifferenza, a ben vedere, non è mai totale e le qualità dell'oggetto contano, malgrado il valore aleatorio della loro combinazione. Il paesaggio immaginario di Cage è popolato da suoni scelti esplicitamente fra segnali e rumori radiofonici, generalmente riconosciuti come parassitari rispetto all'espressione musicale. In modo analogo, «Fontaine» di Duchamp consiste in un orinatoio disposto alla rovescia: anche se l'artista ci ha dimostrato che le proprietà dell'*objet trouvé* non contano o vengono per l'appunto recepite come appartenenti a un oggetto qualsiasi, rimane vero che un orinatoio possiede – precisamente in virtù delle sue forme e della funzione alla quale corrisponde in situazioni ordinarie e in quanto artefatto non artistico – un potere iconoclasta maggiore di quello, poniamo, di un vaso di coccio o di un vaso di Nutella. Anche questi casi, in realtà, non sembrano smentire un modello verticale della sopravvenienza delle proprietà estetiche dell'opera.

La conclusione che si può trarre da queste osservazioni è che il tessuto delle credenze e conoscenze contestuali si presenta, più che come una *base* vera e propria, come un *catalizzatore* o una sorta di *enzima* nella sopravvenienza indiretta che entra in causa quando sentiamo (x) come un'opera (o un'improvvisazione) musicale. Detto altrimenti, quando chiediamo a qualcuno di udire un brano come un'opera (o un'improvvisazione) musicale, gli domandiamo d'*integrare nella sua esperienza estetica le proprietà contestuali in grado di orientare la sua attenzione sulla (buona) base di sopravvenienza*.

Sorge allora il problema d'individuare le proprietà o le categorie in grado di funzionare da catalizzatore: se il moltiplicarsi dei contesti di ricezione favorisce la modificazione di queste categorie, come facciamo per scegliere quelle giuste? Esiste un criterio di pertinenza?

Kendall Walton ha trovato una risposta convincente a questo interrogativo⁴². Ammettendo la variabilità di tali proprietà, converrà considerare come «standard» quelle che, secondo l'artista (nel nostro caso il compositore), debbono essere percepite dal pubblico per il quale l'opera è stata composta. Un secondo criterio, generalmente (ma a dire il vero non automaticamente) in

⁴² Kendall WALTON, *Categories of Art*, cit., pp. 357-358.

accordo con il precedente, consiste nello scegliere le proprietà che ci permettono di trarre il maggiore profitto dall'esperienza che facciamo dell'opera (nel senso che ci mettono in condizione di cogliere in modo più sottile i suoi aspetti salienti). In caso di conflitto fra questi due criteri, è ragionevole pensare che «non può essere corretto [...] percepire un'opera con categorie completamente estranee all'artista e alla sua società, anche se grazie ad esse questa può apparirci come un capolavoro»⁴³. Del resto, conflitti di questo genere non bastano a «togliere al critico la responsabilità di determinare in quale o quali maniere è corretto percepire un'opera d'arte»⁴⁴. L'adozione di questa prospettiva – che implica di tener conto al contempo delle intenzioni del compositore e delle capacità di percezione del pubblico al quale l'opera si rivolge – ci porterà a distinguere fra un insieme di proprietà «standard», da un altro «contro-standard», da un altro ancora nel quale le proprietà si presentano come «variabili».

Se sia le opere sia le improvvisazioni possono essere recepite alla luce di un contesto artistico in che cosa consiste la loro differenza? In realtà il fatto di sapere (o di credere di sapere) che quello che ascoltiamo è un'improvvisazione cambia il nostro modo di comprendere ciò che ascoltiamo. Come ha osservato Clément Canonne, passiamo da un tipo di ascolto «strumentalista», nella quale i suoni sono intesi come «i prodotti di un gesto strumentale», a uno «intenzionalista», nella quale i suoni sono «i prodotti di un gesto strumentale e di un pensiero generatore»⁴⁵. Anche in questo caso il livello (2) sembra funzionare come catalizzatore nella nostra esperienza fondata sul livello (1). In un certo senso le proprietà estetiche dell'oggetto non cambiano; e tuttavia, in un altro, cambiano. Il modo per sbrogliare la matassa è il seguente: quando passano attraverso il (buon) tessuto di credenze, le proprietà che definiremo più in particolare come estetico-espressive dell'*oggetto musicale* sono assunte come la base di sopravvenienza delle proprietà estetico-artistiche dell'*opera* (o dell'*improvvisazione*, intesa come categoria artistica). Questi due tipi di proprietà corrispondono a due maniere di sentire e di comprendere la musica.

⁴³ *Ibid.*, p. 360.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 363.

⁴⁵ Clément CANONNE, *L'appréciation esthétique de l'improvisation*, in Alessandro ARBO e Alessandro BERTINETTO (a cura di), *Ontologie musicali*, cit., p. 352; Internet: <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/14109>.

4. Due maniere di sentire (e di comprendere) la musica

Wittgenstein⁴⁶ ci ha invitato a descrivere la comprensione estetica alla luce dell'esperienza del cambiamento di un aspetto, come un illuminarsi improvviso. Questa descrizione corrisponde a ciò che possiamo constatare nell'esperienza, quando riusciamo a cogliere la funzione di un elemento strutturale o di una scelta performativa («pensavo fosse l'introduzione, poi ho capito che il tema era già incominciato»; «pensavo fosse la conclusione, ma adesso lo sento come un punto di sospensione»; «ora è il tempo giusto!», ecc.). Una comprensione non va confusa con un'interpretazione, nella misura in cui non si presenta come un'azione o un processo. O allora si potrebbe dire che quest'ultime hanno un valore preliminare: cerco un senso che non ho ancora trovato. È sicuramente possibile sviluppare una strategia di comprensione progressiva, nella quale vedremo apparire uno dopo l'altro diversi aspetti o particolarità dell'oggetto sotto osservazione (o sotto ascolto); ma ogni momento in cui sceglieremo una configurazione o un senso si presenterà come una sorta di fermata in questo processo: non coinciderà con l'idea di un'attività interpretativa, ma con un suo compimento.

È importante non tirare false conclusioni da questa constatazione. Comprendere un'opera musicale non è una specie di operazione aritmetica, con una semplice soluzione finale. Se le nostre conoscenze, come le nostre credenze, sono tendenzialmente perfettibili, sembra più opportuno parlare di diversi gradi o diverse tappe della comprensione. La conoscenza del genere di riferimento, per esempio, ci permetterà di cogliere importanti differenze: riusciremo a comprendere la risposta che l'opera presenta a specifiche problematiche compositive, oppure il suo ruolo o la sua funzione sociale⁴⁷. Ma le proprietà di un'opera possono cambiare anche in seguito all'acquisizione di nuove categorie morfologiche o contestuali (è quanto è successo, per esempio, con le sonorità e le strutture del tardo Beethoven).

Facciamo un esempio per comprendere meglio quanto osservato. Prendiamo il caso di un ascoltatore un po' "ingenuo" – vale a dire con una certa sensibilità musicale, ma incapace d'inquadrare storicamente quello che sente.

⁴⁶ Ludwig WITTGENSTEIN, *Ultimi scritti 1948-1951. La filosofia della psicologia*, trad. it. a cura di Aldo Giorgio Gargani e Barbara Agnese, Roma e Bari, Laterza, 1998, pp. 90-94.

⁴⁷ Come ha sottolineato a ragione Stephen DAVIES, *Musical Understanding and Musical Kinds*, cit.

Gli proponiamo l'ascolto di una registrazione del primo movimento della suite *Les éléments* di Jean-Féry Rebel (per esempio nella bella versione dei «Musiciens du Louvre» diretti da Marc Minkowski, un CD Erato del 1993). Potrebbe darcene la descrizione seguente: questa musica suona potente, enigmatica, angosciante (forse persino terrificante). I suoi caratteri emergono da alcune proprietà (fenomeniche) dei suoni: l'intensità, l'attacco del suono, le masse sonore, la loro densità, il loro carattere a momenti sfacciatamente disarmonico. Si sentono in seguito delle frasi nel registro grave, dei passaggi più rarefatti, attraversati da sequenze di note discendenti, dominati da una sensazione di oscurità e di mistero. Si dirà che un ascoltatore in grado di cogliere questi tratti potrà facilmente sospettare la presenza di un'opera. Tuttavia, non possedendo un'adeguata conoscenza contestuale, potrebbe sbagliarsi sull'identificazione di queste proprietà: potrebbe prendere il primo cluster per la cattiva esecuzione di un accordo (pensando magari che quello che sta ascoltando è la registrazione di una prova d'orchestra). Ma potrebbe anche pensare che si tratta di un'opera di musica contemporanea, o di una colonna sonora che incomincia in modo un po' fracassone.

Si dirà che se le competenze e la cultura musicale di questo ascoltatore fossero appena più pronunciate, avrebbe meno difficoltà a emettere un'ipotesi sul contesto di produzione dell'opera (è quanto in Francia ci si può aspettare da uno studente di musicologia all'esame di «commentaire d'écoute»). Dopo il cluster iniziale, riuscirebbe a percepire la risalita della melodia verso le estremità dell'accordo di settima diminuita (accordo che, a causa del *la* udito in precedenza, si lascia intendere come una nona minore di dominante senza fondamentale). Questo accordo è seguito da un potente *re* minore che «apre» su passaggi più rarefatti. Se l'inizio rimane enigmatico, il seguito lascia chiaramente intendere una scrittura barocca. Il che potrebbe ancora lasciare il nostro ascoltatore nell'ombra di un dubbio: è un compositore odierno che riprende la scrittura barocca o un compositore barocco che anticipa i tempi?

Per decidersi conviene procedere all'acquisizione di specifiche conoscenze contestuali. Cominceremo col ricordare che il brano s'intitola «Chaos» ed è tratto da un ciclo composto nel 1737 da Jean-Féry Rebel (1666 - 1747), musicista della «Chambre du roi» (Louis XV). Il ciclo ha per titolo *Les éléments* e illustra niente meno che la creazione del mondo. La partitura è suonata (come già ricordato) dai «Les Musiciens du Louvre» diretti da Marc

Minkowski. Se il contesto dell'esecuzione è vicino a noi nel tempo, quello della composizione è piuttosto lontano, coincide grosso modo con il barocco francese: da questa musica possiamo aspettarci qualità o aspetti come l'artificio, l'illusione, il fasto, la pompa, la celebrazione, la gloria (del re). Rebel ha concepito (qui come in altri casi) una sinfonia autonoma, indipendente dallo spettacolo drammatico⁴⁸. Uno storico potrebbe poi ricordare i suoi rapporti con Michel-Richard Delalande e André Cardinal Destouches: nel 1721 Rebel aveva diretto la loro *opéra-ballet* dallo stesso titolo, *Les Éléments*, alle Tuileries, il libretto era di Pierre-Charles Roy. Ma potrebbe anche richiamare, su una scala appena più larga, la scrittura di Lully (al quale Rebel deve la sua formazione e che costituiva all'epoca un modello imprescindibile). Sarebbe opportuno conoscere poi il posizionamento di quest'opera nel complesso della produzione del compositore: si tratta della sua *ultima* opera, dopo un ciclo di *Sonate* per violino, una *tragédie lyrique* e varie musiche coreografiche. Il brano che ascoltiamo è del resto una versione per orchestra: è bene sapere che il compositore aveva esplicitamente indicato la possibilità di eseguirlo in una versione da camera, e persino con il solo clavicembalo (il cluster iniziale diventa in questo caso un rumore di ferraglia). Per altre informazioni si potrà consultare l'«Avertissement» scritto dal compositore. Vi leggiamo, tra l'altro, che la sinfonia iniziale rappresenta

les Cahos même, cette confusion qui régnoit entre les Elemens, avant l'instant ou, assujettis à des loix invariables, ils ont pris la place qui leur est prescrite dans l'ordre de la nature⁴⁹.

In che modo queste conoscenze agiscono sulla percezione di un ascoltatore? Il titolo funziona già come una potente guida: sembra giustificare la presenza di certi caratteri. Ci invita a valorizzare dei tratti: quello che poteva sembrare un errore o una stranezza è un aspetto semanticamente pertinente. L'avvertenza conferisce un significato preciso a un materiale espressivo aperto a tutte le ipotesi (è una tempesta? un mostro? un omicidio?). Come nell'esperienza dell'apparizione di un aspetto, potremmo dire: «ah, ora capi-

⁴⁸ Cfr. Catherine CESSAC, *Avant-propos*, in Jean-Féry REBEL, *Les Elémens*, a cura di Catherine Cessac, Collection «Musica Gallica», diretta da Sylvie Bouissou, Paris, Salabert, 1993, p. V.

⁴⁹ Catherine CESSAC, *Avant-propos*, cit., p. XIV.

sco: precisamente quella confusione armonica è il disordine prima dell'ordine, il caos prima della creazione! L'effetto è forse un po' facile; ma se intendeva rappresentare questo evento, il compositore ci è riuscito». Quanto alle conoscenze relative al contesto della composizione, ci permettono di giudicare in modo più opportuno, di cogliere l'interesse artistico di ciò che sentiamo: è un inizio marcante, più originale o stravagante, per esempio, di quello dell'*Ouverture* di Destouches. Quanto all'anomalia armonica, si spiega alla luce della tendenza, propria alla musica francese del tempo, a importare effetti speciali in una creazione concepita di norma per la scena e per un pubblico di aristocratici colti.

Come abbiamo osservato, queste conoscenze occupano una posizione intermedia, fra la base di sopravvenienza costituita dalle qualità fenomeniche, e le qualità artistiche dell'opera. Si può quindi parlare di sopravvenienza a due livelli: se al primo – caratterizzato da una semplice capacità di sentire la musica «in quanto musica» – possiamo cogliere le proprietà estetico-espressive degli oggetti musicali sopravvenienti sulla base fisico-fenomenica, a un livello superiore cogliamo le proprietà estetico-artistiche dell'opera grazie all'integrazione delle conoscenze contestuali in grado di orientare la nostra attenzione verso la (buona) base di sopravvenienza: il *cluster* iniziale sarà inteso come l'invenzione strumentale di un compositore francese dell'età di Luigi XV. Riusciamo così a udire l'oggetto in questione in modo (più) fine e appropriato: le proprietà artistiche manifestano l'interesse e l'originalità dell'atto creativo e incrementano il nostro piacere estetico.

Le categorie che ci orientano verso la base di sopravvenienza sono qui in effetti quelle che il compositore aveva supposto presenti nel pubblico o nella società del suo tempo, anche se altre scelte sono evidentemente possibili. Nel museo immaginario di un musicofilo, questo inizio potrebbe figurare nell'anticamera della scena del Commendatore del *Don Giovanni* (con la quale manifesta affinità morfologiche). Come sentiremmo questo inizio, per esempio, se sapessimo che è stato composto nel 1950? Il *cluster* ci apparirebbe forse più “facile” o manierista; quanto alla scrittura armonica, saremmo pronti a captarvi un gesto neo-classico o neo-barocco, se non l'imitazione di uno stile del passato (come il *Concertino en ré majeur dans le style de Mozart* per violino e pianoforte del compositore tedesco Hans Mollenhauer Millies, 1883-1957, un brano didattico che si suona in prima posizione). In breve, il

nostro giudizio cambierebbe. Non necessariamente in negativo: in quanto opera neo-classica, neo-barocca o altro, il brano potrebbe avere *altri* meriti e *altre* proprietà, anche se probabilmente saremmo meno sorpresi dall'uso di quelle disarmonie e di quelle masse sonore.

L'esempio del *Pierrot lunaire* sul quale ha portato l'attenzione Levinson si presta a considerazioni analoghe: il carattere angosciante e misterioso dei suoi tratti non diventa forse più interessante se si pensa fino a che punto l'espressionismo e più in generale la cultura viennese degli inizi del secolo (basta appena rievocare i nomi di Freud, Schnitzler, Schiele) avevano inteso esplorare le zone d'ombra della psiche, spingendosi di là dai territori percorsi dal romanticismo tedesco? Ecco perché quelli che potrebbero apparire come gli stessi tratti di angoscia assumono un significato diverso nel caso di Strauss, la cui opera sarà associata più volentieri alle categorie del romanticismo e del post-romanticismo (anche se la sua vicinanza alla cultura viennese e il suo interesse per le zone d'ombra delle psiche non sono certo trascurabili). Ma un cambiamento di categorie o di credenze (per quanto radicale) non potrà permetterci di sentire quest'opera come serena, così come non potrà permetterci di sentire come angoscianti le prime battute della «Jupiter»: anche se sapessimo per certo che Schönberg aveva inteso esprimere una gioia sorgiva e Mozart un sentimento tragico dell'esistenza, non potremmo affermare di udire queste qualità nelle loro opere (di sentire queste musiche rispettivamente come allegra e tragica).

Chiedere a qualcuno di «sentire questa musica come un'opera» significa quindi invitarlo a prestare attenzione agli aspetti emergenti di ciò che sente e, soprattutto, a giudicarli alla luce di criteri comuni a un dato genere musicale. Conoscenze e/o credenze di ordine diverso entrano in conto quando ascoltiamo diversi repertori o generi musicali. Una conoscenza delle convenzioni con le quali Mozart si misurava è importante per cogliere le proprietà artistiche di una delle sue sinfonie⁵⁰. Nel caso del rock, il fatto di sapere che il disco che stiamo ascoltando è stato registrato in studio o è un *live* ci spingerà a identificare in esso l'opera (con incluse tutte le sue proprietà estetiche e artistiche⁵¹) o il documento di una performance della canzone – vale a dire della

⁵⁰ Stephen DAVIES, *Musical Understanding and Musical Kinds*, cit., p. 229.

⁵¹ Come sottolinea Roger POUIVET, *Philosophie du rock*, cit., pp. 58-59.

struttura melodica, armonica e ritmica – che l’opera «manifesta»⁵². All’ascolto di un’improvvisazione, sarà la credenza relativa al carattere unico ed estemporaneo della performance a giocare un ruolo importante. La comprensione estetica della musica per film implicherà a sua volta la conoscenza di una trama, oltre che naturalmente la visione delle immagini. Prendiamo «La storia di un soldato», scritto da Ennio Morricone per il film di Sergio Leone *Il buono, il brutto e il cattivo*: una musica che lascia affiorare generosamente dolcezza, tenerezza e melanconia. Se l’ascoltiamo prendendo visione del contesto nel quale è destinata a funzionare, saremo inclini a sentirla diversamente: si tratta dell’accompagnamento paradossale di una scena di violenza esplicita. Le sue proprietà cambiano in funzione del tessuto di conoscenze generato dalle immagini e dal copione: la musica acquisisce una particolare efficacia, funziona in contrappunto alle immagini. Ci sembra crudele proprio in virtù della sua dolcezza e tenerezza.

Va quindi sottolineato, con Walton⁵³ e Levinson⁵⁴, che la percezione delle proprietà espressive e delle proprietà artistiche di un’opera musicale va in parte esaminata in funzione delle nostre conoscenze contestuali. In altri termini, tali proprietà non possono essere considerate come interamente sopravvenienti sulle proprietà fisiche e fenomeniche dell’oggetto. Tuttavia, alla luce degli esempi commentati, dobbiamo precisare che l’effetto prodotto sulle proprietà espressive dalla coscienza della posizione storica dell’opera si dimostra generalmente meno pronunciato dell’effetto prodotto sulle sue proprietà artistiche. Sapendo che *La storia di un soldato* è un’opera musicale per film di Morricone, la considereremo diversamente dal caso in cui se sapremo che si tratta di un’opera presentata a un festival di musica contemporanea; ma questa stessa conoscenza non modificherà la sua espressività. Non bisogna dimenticare il carattere *parziale* di questa determinazione, né in un senso né nell’altro della relazione fra diversi tipi di proprietà. Che si conosca o meno l’imperativo categorico, la storia dell’eroismo e di Napoleone, l’inizio della *Terza sinfonia* di Beethoven sarà «imponente», con connotazioni che potranno eventualmente variare tra l’«impetuoso», il «brusco», il «solenne», il

⁵² Secondo la tesi di Theodore GRACYK, *Rhythm and Noise*, Durham and London, Duke University Press, 1996, p. 18.

⁵³ Kendall WALTON, *Categories of Art*, cit., pp. 363-364.

⁵⁴ Jerrold LEVINSON, *What a Musical Work Is*, cit.

«trionfale»; ma non si potrà mai udirlo come «elegante» o «affettuoso». Sbagliarsi sulle proprietà di secondo livello – e captare in questi caratteri di base, per esempio, un gesto comico o una parodia iconoclasta – sarebbe un errore concettuale o categoriale che comprometterebbe l'identificazione dell'opera nelle sue proprietà artistiche, e di conseguenza il giudizio che ne traiamo⁵⁵.

5. Conclusione

Non siamo così certi che riflessione che abbiamo svolto sia riuscita a rendere meno strana la richiesta di «sentire (x) come (un')opera». Se l'espressione continua a lasciarci perplessi, è perché non può mantenere interamente la sua promessa: «sentire» suggerisce di prestare attenzione alla percezione, mentre ciò che costituisce la specificità del «sentire (x) come (un')opera» sembra essenzialmente cognitivo. Ma questo modo di esprimersi – come speriamo di aver mostrato – non è nemmeno del tutto insensato, nella misura in cui il verbo «sentire» implica *anche* delle componenti cognitive – il che appare con piena evidenza nella percezione aspettuale. In che cosa consiste allora il suo interesse? In questo: siamo spinti a considerare *un certo modo di orientare la percezione musicale e in particolare d'integrare un criterio d'identificazione artistica, di valutazione e di messa in relazione di ciò che udiamo*. In questo senso, ciò che suggerisce l'espressione si distingue da ciò che viene indicato da una percezione più elementare: puntiamo alle proprietà (estetico-)artistiche sopravvenienti sulle proprietà (estetico-)espressive dell'oggetto musicale. Va sottolineato che si tratta, in entrambi i casi, di proprietà *relazionali*; e che la differenza fra questi due modi di descrizione della realtà musicale è *concettuale* e non fisica: una musica ascoltata da un ascoltatore sprovvisto delle (buone) disposizioni contiene né più né meno che i suoni e le configurazioni percettive di quando è ascoltata da un ascoltatore

⁵⁵ Un'ulteriore questione consiste nel chiedersi se il valore artistico possa essere spiegato a partire da valori estrinseci all'opera; si veda, a questo proposito, la discussione sviluppata da Filippo FOCOSI, *Due livelli di sopravvenienza estetica*, cit., che sembra scartare questa ipotesi, suggerendo di distinguere fra la sopravvenienza delle proprietà estetiche sulle proprietà non-estetiche, e la sopravvenienza delle proprietà estetiche intrinsecamente valutative sulle proprietà estetiche. Ci limiteremo a segnalare che, nel «sentire (x) come opera», le proprietà in grado di conferire un valore artistico sono identificate nella loro sopravvenienza sulle proprietà estetiche rilevate nell'effettiva esperienza dell'ascolto, e quindi come valori intrinseci.

esperto. Ma ciò che al primo sfuggirà è la sopravvenienza (di secondo grado) delle proprietà (estetico-)artistiche sulle proprietà (estetico-)espressive.

Una volta riconosciuto che esiste una molteplicità di modi di comprendere le opere musicali – molteplicità che non è il caso di voler ridurre o limitare in funzione di ciò che abbiamo appena riconosciuto – possiamo puntare l'attenzione su una percezione aspettuale divisa fra due poli:

1) *una comprensione musicale di base*⁵⁶, fondata sulla capacità di distinguere aspetti morfologici, sintattici ed espressivi in ciò che udiamo (capacità che ci permette di descrivere e percepire ciò stiamo ascoltando in modo generico come un oggetto musicale);

2) *una comprensione musicale più «fine» (o di livello superiore)*, fondata sulla capacità di cogliere l'individualità e il valore artistico di ciò che ascoltiamo, di udirlo in funzione della sua origine, o più precisamente del suo posizionamento storico in un dato genere musicale: in breve, a sentirlo come un'opera (se vi riconosciamo una struttura dal valore normativo) o come un'improvvisazione (se identifichiamo in un evento singolo il campione di una pratica artistica).

Una comprensione musicale di base è associata alla sopravvenienza delle proprietà estetiche sulle proprietà fisico-fenomeniche per il tramite di credenze e conoscenze (musicali) generiche. Al livello dell'opera vengono prese in conto le conoscenze relative alla produzione dell'artefatto: esse ci permettono di situare le proprietà estetico-espressive e strutturali in un contesto adeguato e di stimarle al loro giusto valore. Invitando un ascoltatore a sentire una musica come un'opera, quindi, lo invitiamo a cogliere nei suoni un'entità re-identificabile (un tipo, una registrazione costruttiva o un'esecuzione esemplare) e ad applicare le disposizioni che gli permettono di scegliere, fra le proprietà sopravvenienti sulla sua base fisico-fenomenica, quelle che possiedono un interesse artistico in un genere e in un contesto dati.

⁵⁶ Questo livello di base riguarda una percezione di tipo aspettuale e non va confuso col «basic musical understanding» tematizzato da Jerrold LEVINSON, *Music in the Moment*, New York, Cornell University Press, 1997, riguardante il ruolo più fondamentale assunto dalle componenti propriamente percettive del sentire musicale rispetto all'afferramento degli elementi formali.

Bibliografia

- ARBO Alessandro, *L'opera musicale fra oralità, scrittura e fonografia*, in ARBO Alessandro e BERTINETTO Alessandro (a cura di), *Ontologie musicali*, «Aisthesis», vol. 6, Special Issue 2013, pp. 21-44. Internet : <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/14094>.
- ARBO Alessandro, *Entendre comme. Wittgenstein et l'esthétique musicale*, Paris, Hermann, 2013.
- ARBO Alessandro, *Comprendre la musique, entre esthétique(s) et sémiologie(s)*, in CHOUVEL Jean-Marc et HASCHER Xavier (dir.), *Esthétique et cognition*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013, pp. 31-57.
- ARBO Alessandro, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale orale ?*, in AYARI Mondher e LAI Antonio (a cura di), *Les corpus de l'oralité*, Sampzon, Délattour, 2014, pp. 25-45.
- CANONNE Clément, *L'appréciation esthétique de l'improvisation*, in ARBO Alessandro e BERTINETTO Alessandro (a cura di), *Ontologie musicali*, cit. Internet: <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/14109>.
- CESSAC Catherine, *Avant-propos*, in Jean-Féry REBEL, *Les Elémens*, a cura di CESSAC Catherine, Collection «Musica Gallica» diretta da Sylvie Bouissou, Paris, Salabert, 1993, pp. V-IX.
- COOK Nicholas, *Musica. Una breve introduzione*, trad. it. di Enrico Maria Ferrando, Torino, EdT, 2005.
- DANTO Arthur, *Il mondo dell'arte* (1964), trad. it. di Fernando Bollino, «Studi di estetica», 27 (*Estetica analitica/ I*), 2007, pp. 65-86.
- DAVIES Stephen, *Musical Works and Performances: a Philosophical Exploration*, Oxford, OUP, 2001.
- DAVIES Stephen, *Musical Understanding and Musical Kinds*, in ID., *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford, OUP, 2003, pp. 213-232.
- DAVIES Stephen, *Ontologie delle opere musicali*, trad. it. di Michele Gardini, «Discipline filosofiche», XV/2 (*Elementi di estetica analitica*, a cura di Giovanni MATTEUCCI) 2005, pp. 143-159.
- DERRIDA Jacques, *La verità in pittura*, trad. it. di Gianni e Daria Pozzi, Roma, Newton Compton, 1981.
- FERRARIS Maurizio, *Mobilitazione totale*, Roma Bari, Laterza, 2015.

FIMIANI Filippo e KOBAU Pietro (a cura di), *Etichettare/ descrivere/ mostrare*, «Aisthesis», III/2, 2009:

<http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/issue/view/839>.

FOCOSI Filippo, *Due livelli di sopravvenienza estetica*, in RUSSO Luigi (a cura di), *Premio Nuova Estetica*, «Aesthetica Preprint. Supplementa» 23, 2009, pp. 155-177.

GRACYK Theodore, *Rhythm and Noise*, Durham and London, Duke University Press, 1996.

KANIA Andrew, *Works, Recordings, Performances: Classical, Rock, Jazz*, in DOGANTAN-DACK Mine (a cura di), *Recorded Music. Philosophical and Critical Reflections*, London, Middlesex University Press, 2008, pp. 3-21.

KIVY Peter, *New Essays on Musical Understanding*, Oxford, Clarendon, 2001.

KIVY Peter, *Platonism in Music: Another Kind of Defense*, «American Philosophical Quarterly», Vol. 24, No. 3, 1987, pp. 245-252.

KOBAU Pietro, *Parerga*, «Rivista di estetica», 40, 2009, pp. 21-39.

HANLEY Betty, GOOSLY Thomas (a cura di), *Musical Understanding: Perspectives in Theory and Practice*, The Canadian Music Educators Association, 2002.

INGARDEN Roman, *L'opera musicale e il problema della sua identità*, trad. it. a cura di Antonino Fiorenza, Palermo, Flaccovio, 1989.

LEVINSON Jerrold, *Music in the Moment*, New York, Cornell University Press, 1997.

LEVINSON Jerrold, *What a Musical Work Is*, in ID., *Music, Art and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1990, pp. 63-88.

LEVINSON Jerrold, *Aesthetic Supervenience* (1983), in ID., *Music, Art and Metaphysics*, New York, Oxford University Press, 2011, pp. 134-158.

LEVINSON Jerrold, *Indication, Abstraction and Individualisation*, in ID., *Musical Concerns. Essays in Philosophy of Music*, Oxford, OUP, 2015, p. 49-61.

MÂCHE François Bernard, *Musique, mythe, nature* (nuova ed.), Château-Gontier, Aedam Musicae, 2015.

- MOLINO Jean, *Technologie, Mondialisation, Tribalisation. Un survol rétrospectif du XX^e siècle*, in NATTIEZ Jean-Jacques (a cura di), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 1. Musiques du XX^e siècle*, Arles e Paris, Actes Sud e Cité de la musique, 2003, pp. 69-86.
- PIANA Giovanni, *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e associati, 1991.
- POUIVET Roger, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, Paris, Vrin, 2010.
- POUIVET Roger, *Philosophie du rock*, Paris, PUF, 2010.
- RIDLEY Aaron, *The Philosophy of Music. Theme and Variations*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.
- SCHLÆZER Boris de, *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Paris, Gallimard, 1947.
- SCRUTON Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- SCRUTON Roger, *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, London and New York, Continuum, 2009.
- SIBLEY Frank, *Aesthetic Concepts*, «Philosophical Review», 68/4, 1959, pp. 421-450.
- SOLOMOS Makis, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- TANNER Michael e BUDD Malcolm, *Understanding Music*, in «Proceedings of the Aristotelian Society», Supplementary Volumes, Vol. 59, 1985, pp. 215-248.
- WALTON Kendall, *Categories of Art*, «The Philosophical Review», vol. 79, No. 3, 1970, pp. 334-367.
- WALTON Kendall, *Not A Leg To Stand On The Roof On*, «The Journal of Philosophy», 70/19, 1973, pp. 725-726.
- WICKS Robert, *Supervenience and Aesthetic Judgment*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 46, 1988, pp. 509-11.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Libro blu e Libro marrone*, trad. it. a cura di Amedeo G. Conte, Torino, Einaudi, 1983.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Ultimi scritti 1948-1951. La filosofia della psicologia*, trad. it. di Aldo Giorgio Gargani e Barbara Agnese, Roma e Bari, Laterza 1998.
- WOLFF Francis, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2015.
- WOLLHEIM Richard, *L'Art et ses objets*, trad. fr. di Richard Crevier, Paris, Aubier, 1994.

La sorpresa del suono. Improvvisazione e interpretazione

Alessandro Bertinetto

Abstract

In questo articolo entro in dialogo con le posizioni difese da Marcello La Matina nel suo libro *Note sul suono* e propongo alcune riflessioni concernenti la relazione tra improvvisazione e interpretazione. Per un verso, ogni singola performance musicale è “improvvisazionale” (per lo meno in un grado minimo) e l’improvvisazione musicale può essere di tipo “interpretativo”. Inoltre, la riuscita di entrambe le pratiche dipende dal modo creativo ed espressivo in cui elaborano la “sorpresa del suono” emergente da ogni evento musicale. Per altro verso, tuttavia, mentre la performance interpretativa si cimenta con la restituzione di un senso musicale già stabilito dal testo della composizione, la performance d’improvvisazione genera intenzionalmente il suo proprio senso, dando forma al suono nel momento della performance¹.

1. Il suono: un evento sorprendente

Nel suo libro *Note sul suono*, Marcello La Matina scrive: «Il suono musicale non è un prodotto della mera intenzione del suonatore. O, meglio: esso può ben nascere come prodotto di un’intenzione, ma il suo avvento si colloca fuori dall’intenzionalità del singolo soggetto. Il suono J nasce dall’incontro

¹ Nel presente contributo ritorno sulle riflessioni circa l’improvvisazione musicale proposte nel secondo capitolo di Alessandro BERTINETTO, *Eseguire l’inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, Roma, il Glifo 2016. Le ricerche che hanno portato alla stesura di questo articolo sono state possibili grazie al progetto “Aesthetic experience of the arts and the complexity of perception” (FFI2015-64271-MINECO-FEDER,UE).



con uno strumento, nasce dal *tactus* muscolare, da una tensione dell'esecutore e dello strumento»².

Il luogo della musica, continua La Matina, è la corporeità, non la mente. Il che comporta quanto segue: «La carne del suono [...] è sorprendente per lo stesso musicista ed è nuova da evento a evento. Ciò conferisce alla relazione musicale tra *performer* e suono musicale reale il carattere di una relazione storica, *la quale resiste alla sostituzione dei significanti* coinvolti nell'evento e/o nella sua storia generativa»³.

La Matina spiega che l'evento della produzione musicale non è ridicibile a un processo mentale che si deve realizzare fisicamente; piuttosto, ciò che accade (l'evento del suono) determina ciò che l'esecutore fa. Al riguardo, calza a pennello la celebre locuzione di Elizabeth Anscombe. Nella sua riflessione sull'agire intenzionale, la filosofa britannica, allieva di Wittgenstein, aveva elaborato una concezione dell'intenzionalità alternativa alla teoria causale, secondo la quale è l'intenzione (mentale) a causare l'azione (fisica). Anscombe sostiene, invece, che «la descrizione di quel che accade è propriamente la cosa che io direi di aver fatto, quindi non c'è distinzione tra il mio fare e l'accadere della cosa»⁴. Dunque, quella discrepanza tra l'intenzione e l'azione, che porta a supporre un (problematico) rapporto causale tra l'una e l'altra, emerge soltanto dalla prospettiva del soggetto; mentre dalla prospettiva della descrizione esterna si tratta di due modi di considerare la stessa cosa. Se quanto accade sul piano fisico è, in quanto tale, esterno alla prospettiva interna di chi compie l'azione, la descrizione (esterna) del fare e dell'accadere ne mostra l'identità. Un'identità che, tuttavia, resta nascosta al soggetto agente, all'interno della cui prospettiva ciò che accade esternamente appare costitutivamente come incontrollabile, eccedente, sorprendente.

² Marcello LA MATINA, *Note sul suono. Filosofia dei linguaggi e forme di vita*, Ancona, Le ossa - anatomie dell'ingegno 2014, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 87.

⁴ Elizabeth ANSCOMBE, *Intention* (1957), Cambridge MA, Harvard University Press 2000, pp. 52-53.

Applicando all'esecuzione musicale questo gioco di prospettive per cui l'agire e l'accadere in realtà coincidono, sebbene appaiano soggettivamente come discrepanti, si può allora che il suono (il significante) eccede, per chi lo produce, il senso (l'intenzione mentale) di chi lo produce. Donde, il fatto che l'esecutore avverta sorpresa quando il suono arriva: e ciò anche quando il suono è esattamente com'era da lui (l'esecutore) atteso. Scrive La Matina: «Il significante eccede il significato intenzionato nel gesto, ma – singolarmente – non falsifica le intenzioni che il soggetto darebbe di ciò che *he does*. Tutto accade come se il percorso del soggetto fosse prima in un senso e poi in un altro: prima è il soggetto che fa riferimento al significato, mentre poi è il significante che – emergendo in luogo dell'oggetto intenzionato – ritorna verso il soggetto sorprendendolo»⁵.

La realtà concreta e materiale del suono (il significante) eccede, pur mostrandolo, il gesto che lo produce, e sorprendendo, non in modo concettuale, ma 'muscolarmente' e cioè a livello fisico, il performer. La realtà del suono eccede qualunque credenza epistemica mentale circa il senso del suono, senza tuttavia smentirla o invalidarla. La "sorpresa del suono" è quindi un tipo particolarissimo di sorpresa. Infatti, in generale si definisce la sorpresa come un'emozione cognitiva che si esperisce quando una data situazione contraddice una credenza o un'aspettativa, magari implicite⁶. Nel caso che, seguendo La Matina, stiamo considerando, la credenza non viene smentita; è piuttosto il modo in cui la credenza è confermata a essere di per sé sorprendente, sorprendentemente imprevedibile per lo stesso agente che produce il suono, o che contribuisce a produrlo usando uno strumento⁷.

⁵ Marcello LA MATINA, *Note sul suono*, cit., p. 112.

⁶ Alexandre DECLOS, *The Aesthetic and Cognitive Value of Surprise*, in «Proceedings of the European Society for Aesthetics», Vol. 6, 2014, pp. 52-69, qui p. 57.

⁷ Ovviamente, quello qui preso in considerazione non è l'unico tipo di sorpresa rilevante nell'esperienza musicale. La comprensione e l'apprezzamento della musica si basano anche sul gioco cognitivo della conferma o smentita delle credenze e delle aspettative circa il suo svolgimento: questo tipo di sorpresa è un'emozione cognitiva fondamentale per l'apprezzamento delle qualità estetiche della musica, in misura notevole anche nel caso dell'improvvisazione. Cfr. Leonhard MEYER, *Emozione e significato della musica* (1956), Bologna, Il Mulino 1992; David HURON, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*,

Credo che si possano indicare almeno tre implicazioni interessanti di questa *fenomenologia* della sorpresa che interessa la produzione del suono musicale.

(1) Si potrebbe anzitutto mostrare come ciò che accade al performer sia in qualche modo analogo a ciò che accade a ogni artista, che non può prevedere il risultato della sua creatività. L'agire creativo non può risultare da una meccanica applicazione di regole, criteri e ricette ecc., ma comporta una presa di posizione trasformativa rispetto a regole, criteri, ricette ecc. in rapporto alla specifica situazione del fare artistico. Dunque, ammettendo che la creatività sia una qualità di ogni autentica opera d'arte⁸, allora il risultato della creatività non è prevedibile. L'opera d'arte, che risulta da un agire creativo (che peraltro può dirsi tale solo *a posteriori*), è quindi sorprendente anche per il suo produttore, l'artista⁹. Prima di mettersi all'opera, l'artista, infatti, può avere (e di solito ha) un'idea, una concezione, un significato da comunicare (così come un'idea su come realizzare questa "comunicazione"): ma l'evento dell'opera eccede ciò che aveva in mente (ovviamente questa eccedenza può anche essere di segno negativo, manifestando delusione, invece che entusiasmo, per il risultato conseguito). L'intenzione di per sé è insufficiente. È il confronto (e anche lo scontro) con il materiale, e con ciò che accade in questo confronto operativo, a portare alla realizzazione di un'opera che, letteralmente, l'artista non sa come ha potuto produrre (non lo poteva sapere: se lo avesse saputo, non sarebbe stato creativo) ed è quindi sorprendente, perché non totalmente riconducibile ad abilità tenute consapevolmente sotto il suo controllo (questa "ignoranza" non concerne, dunque, soltanto la dimensione proposizionale del "sapere che", ma anche quella esperienziale del "sapere come"). Qui, sia detto *en passant*, va cercata l'origine dell'idea tradizionale dell'ispirazione 'divina' o 'demonica' della creazione geniale dell'artista.

Cambridge, MA, MIT Press 2006; Elisa NEGRETTO, *The role of expectation in the constitution of subjective musical experience*, Doctoral Thesis, Padova 2010.

⁸ Non è questa la sede per discutere la questione. Me ne sono occupato in Alessandro BERTINETTO, *Performing the Unexpected*, in «Daimon», Vol. 57, pp. 61-79 e la letteratura qui citata.

⁹ Cfr. Erkki HUOVINEN, *On Attributing Artistic Creativity*, in «Tropos», Vol. IV, n. 2, 2011, pp. 65-86.

(2) Si potrebbe poi proseguire l'argomentazione articolando la riflessione sull'intenzionalità a partire dalla già menzionata espressione di Elizabeth Anscombe: «I do what happens». Ciò che fa il performer esemplifica quanto si verifica in generale in ogni azione. Le intenzioni non guidano causalmente l'azione, ma si costruiscono nell'azione, insieme all'azione, a partire dal "confronto" (se così lo possiamo chiamare) con ciò che accade, con l'ambiente, la situazione, l'altro, lo strumento, ecc.¹⁰

(3) La descrizione della produzione del suono come un processo in cui ciò che accade (il suono) sorprende l'agente e le sue intenzioni sembra essere molto appropriata per l'improvvisazione. La Matina, però, pare volerci dire che la cosa valga non soltanto per l'improvvisazione, ma per qualsiasi esecuzione musicale, anche di musica composta. Sorge allora un problema, che può essere formulato con la seguente domanda: c'è una reale differenza tra improvvisazione ed esecuzione (interpretazione)? Se c'è, in che cosa consiste esattamente questa differenza?

Trascurando qui di sviluppare il tema del primo punto, cercherò di discutere (brevemente) quello del terzo punto. Per farlo, prenderò le mosse dalla questione dell'intenzionalità dell'agire improvvisativo (oggetto del secondo punto).

2. L'intenzione presa alla sprovvista

Per spiegare in che senso il suono ecceda il gesto, l'azione del performer, pur mostrando il gesto e senza contraddire il fatto che «il suono che volevo suonare è ancora il suono che volevo suonare»¹¹, La Matina riporta un'intervista di un musicista improvvisatore, e non di un qualunque musicista improvvisatore, ma di Keith Jarrett, quasi l'emblema della libera improvvisazione jazzistica. In un'intervista Jarrett racconta delle tecniche da lui usate per improvvisare in modo più efficace. Una di queste consiste nel cercare di disfarsi intenzionalmente delle abitudini esecutive consolidate. E nel rivolgere consapevolmente l'attenzione ai gesti del corpo, scopre che esso sa cose

¹⁰ Mi sia consentito rinviare in proposito ad Alessandro BERTINETTO, "Mind the gap". *L'improvvisazione come agire intenzionale*, in «Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti», n. 10, 2015, pp. 175-188.

¹¹ Marcello LA MATINA, *Note sul suono*, cit., p. 113.

che il soggetto non sa. La sua mano possiede conoscenze – relative a movimenti, gesti, tecniche – di cui il soggetto è inconsapevole. Per questo la musica che egli suona, semplicemente accade. Quindi, scrive Jarrett, «se qualcosa comincia ad accadere [...] devo lasciare che accada»¹².

È una situazione tipica dell'agire improvvisativo. Esercitandosi con i loro strumenti (o con la voce), gli improvvisatori acquisiscono conoscenze procedurali e competenze tecniche attraverso le quali “incorporano” abitudini decisionali. Grazie all'esercizio ripetuto, gesti e movimenti effettuati dagli improvvisatori suonando i loro strumenti diventano automatici, come divengono automatici i gesti e i movimenti effettuati da un automobilista per guidare un'auto o da un ciclista per pedalare. Così, anche se le improvvisazioni possono essere, in un modo o nell'altro, preparate, le decisioni prese dagli improvvisatori sotto l'“impulso del momento” non devono essere necessariamente state premeditate *consapevolmente*. Le decisioni prese dai musicisti durante un'improvvisazione sono, in alcuni casi, processi inconsci che possono verificarsi (in certa misura) automaticamente, come se gli eventi in corso – e non (almeno non esclusivamente) i codici già disponibili prima dell'esecuzione – e i corpi dei musicisti – e non soltanto le loro menti – dirigano od orientino le decisioni circa che cosa suonare e come suonare.

Quindi l'improvvisatore *sa e non sa* che cosa fare. In *Esequire l'inatteso* ho chiamato questa situazione ambigua il *paradosso epistemico* dell'improvvisazione¹³. Per un verso, l'improvvisatore agisce senza avere una rappresentazione determinata del suo scopo, cioè di ciò che farà. Per altro verso, ha una conoscenza procedurale di ciò che fa. *Sa come fare*: utilizza materiali precedentemente assimilati attraverso l'esercizio, dispone di modelli di riferimento e rispetta, consapevolmente o meno, istruzioni, convenzioni, norme, vincoli. Quindi, per dirla con Lee Konitz, per poter mettersi a suonare senza sapere ciò che si farà, e cioè senza preparare prima ciò che si suonerà, che è appunto *ex improvviso*, occorre molta preparazione («That's my way of preparation –

¹² Cit. in *ibid.*, p. 16.

¹³ Cfr. Alessandro BERTINETTO, *Esequire l'inatteso*, cit., pp. 74 ss. (a queste pagine rimando anche per una bibliografia più completa sul tema).

not to be prepared. And that takes a lot of preparation!»¹⁴). «Il musicista preparato», scrive Bruce Ellis Benson, «è il più capace di essere spontaneo¹⁵. È quando uno è già preparato che si sente libero di andare oltre i confini del preparato». L'improvvisazione, per dirla con l'espressione ossimorica di Coursil, è insomma «un atto premeditato di non-premeditazione»¹⁶. Per suonare senza sapere prima che cosa suonare occorre *saperlo fare* (*premeditazione*). Tuttavia, il *sapere fare* una cosa non coincide con il sapere che cosa si fa. Sapere fare una cosa significa disporre della capacità e dell'abilità di farla consapevolmente, ignorando che cosa esattamente si farà (la qual cosa quindi non è premeditata). Questo è il punto: chi realmente improvvisa non sa (non *vede in anticipo*) ciò che farà, anche se *sa come* farlo. Se l'azione dell'improvvisatore si riducesse all'esecuzione di un progetto già noto, non sarebbe più un'improvvisazione *stricto sensu*. Ecco perché improvvisatori come Keith Jarrett sentono la necessità di esercitarsi a perdere volontariamente abitudini acquisite, per poter agire senza che la propria esperienza pregressa determini in anticipo il corso dell'improvvisazione. Si tratta, insomma, di disimparare per aumentare gli spazi per la sorpresa. Ovviamente, questo disimparare ciò che si ha appreso per poter improvvisare in modo più autentico (ovvero: per ridurre il sapere anticipante il risultato del proprio fare) è un apprendimento di altre abilità e abitudini¹⁷.

Non è questa forse la situazione *tipica* dell'agire intenzionale? Se seguiamo la concezione anscombiana dell'intenzionalità, l'agire dell'improvvisatore è intenzionale, perché una volta compiuta l'azione, una volta emesso il suono, possiamo descrivere le ragioni per cui l'azione è stata compiuta. Questo – non una spiegazione causale del rapporto tra intenzione e azione – è ciò che si richiede per attribuire intenzionalità a un evento. Il fatto che il risultato dell'azione sorprenda non nega il senso dell'agire. Per riprendere le idee di

¹⁴ Cit. in Andy HAMILTON, *Jazz as Classical Music*, in M. Santi (ed.), *Improvisation: Between Technique and Spontaneity*, Newcastle upon Tyne, U.K., Cambridge Scholars Publishing 2010, pp. 53-75, qui p. 55.

¹⁵ Bruce Ellis BENSON, *The Improvisation of Musical Dialogue*, Cambridge, Cambridge University Press 2003, pp. 142-143; trad. it. in Gianni ZEN, *Che cos'è l'improvvisazione musicale?*, Tesi di Dottorato, Università Ca' Foscari di Venezia 2014, p. 149.

¹⁶ Jacques COURSIL, *Hidden Principles of Improvisation*, in J. Zorn (ed.), *Arcana III: Musicians on Music*, New York, Hips Road 2008, pp. 58-65.

¹⁷ In un recente articolo mi sono soffermato sul rapporto tra pratiche, abitudini, sapere come fare, improvvisazione e arte. Alessandro BERTINETTO, *Valore e autonomia dell'improvvisazione. Tra arti e pratiche*, in «Kaiak. A Philosophical Journey», Vol. 3, 2016.

La Matina, il significante (il suono) non contraddice il senso/significato (l'intenzione), pur eccedendolo. Ciò vale anche nel caso in cui il gesto sia stato compiuto senza pensarci, semplicemente per abitudine: infatti, l'azione abituale può essere esattamente quanto si richiede per realizzare qualcosa nel modo giusto in un certo contesto¹⁸. Quindi, per quanto metta capo a risultati imprevisti e imprevedibili per lo stesso agente (il performer), l'agire improvvisativo è intenzionale, dato che l'intenzione non è indipendente dal realizzarsi dell'azione in un contesto specifico. L'agire intenzionale può inoltre integrare anche accidentalità impreviste, contingenze non controllabili dall'agente, che dipendono dalla situazione, così come l'impossibilità di prevedere con assoluta certezza ed esattezza i risultati del suo agire. L'autore dell'azione può perciò sorprendersi di quanto egli stesso fa. L'improvvisazione esemplifica proprio questa situazione: il musicista che improvvisa può sorprendersi della musica che produce, come se questa non fosse il risultato del proprio lavoro con lo strumento: come se, per assurdo, si producesse da sola.

Ciò si spiega con il fatto che l'azione è sempre anche una risposta a eventi esterni all'agente ed è essa stessa, secondo certe descrizioni, un evento "esterno". È questo il senso della felice espressione di Anscombe già citata in precedenza: «I do what happens», perché «la descrizione di quel che accade è propriamente la cosa che io direi di aver fatto, quindi non c'è distinzione tra il mio fare e l'accadere della cosa»¹⁹. La causalità non spiega l'intenzionalità dell'evento, ma, come argomenta anche La Matina, è "interna" all'evento²⁰, sotto certe descrizioni. Insomma, l'evento "Miles Davis suona la tromba" è descrivibile anche come "l'essere-suonata della tromba"²¹.

Se le circostanze sono diverse, le azioni sono diverse. Le intenzioni e le possibilità dell'azione dipendono dalle situazioni e dai contesti, vengono costruite nel corso dell'azione, e possono essere, in parte, "iscritte nel corpo". I

¹⁸ Cfr. Bill POLLARD, *Habitual Actions*, in T. O'Connor, C. Sandis (eds.), *A Companion to the Philosophy of Action*, Singapore, Wiley-Blackwell 2010, pp. 70-81, qui 80.

¹⁹ Elizabeth, ANSCOMBE, *Intention*, cit., pp. 52-53.

²⁰ Marcello LA MATINA, *Note sul suono*, cit., p. 13.

²¹ Cfr. Jennifer HORNSBY, *Actions in their circumstances*, in AA.VV. *Essays on Anscombe's Intention*, Cambridge, MA, Harvard University Press 2011, pp. 105-126, qui pp. 107-108.

fini dell'azione non sono soltanto realtà future che l'azione deve concretizzare, ma risultati dei mezzi, dei materiali, e dei corpi a disposizione in una data circostanza, in una precisa situazione. L'improvvisazione mette in rilievo questo aspetto dell'azione intenzionale, manifestando che *i progetti, le intenzioni*, non sono mentalmente precostituiti, ma *si costruiscono attraverso l'azione* in una specifica situazione²²; quindi l'intenzione è elemento costitutivo (e non previo) dell'azione e l'azione intenzionale non è incompatibile né con le azioni eseguite per abitudine (sebbene richieda la capacità di sospendere alla bisogna l'abbandono all'abitudine), né con il fatto che ciò che accade sorprende lo stesso agente.

Sostenendo il carattere intenzionale del fare improvvisativo, dunque, non si sta suggerendo di rimontare alle intenzioni mentali dei performer dietro le loro azioni, ma – come ha recentemente ben argomentato, Clément Canonne²³ – di intendere l'improvvisazione come un agire motivato, dotato di senso, il cui carattere intenzionale traspare da quanto (e da come) viene fatto. Anche se ciò che accade (il suono) sorprende (e in qualche modo sospende) il senso di ciò che viene fatto.

3. Improvvisazione ed esecuzione

L'improvvisazione sembra così non soltanto non essere il contrario dell'agire intenzionale, o un agire quasi-intenzionale (una *quasi*-azione, come sostiene, erroneamente, Rousselot²⁴), ma, si potrebbe azzardare, suo paradigma²⁵. L'intenzione si costruisce nell'azione, come paradigmaticamente

²² Cfr. Jean-François DE RAYMOND, *L'improvisation. Contribution a la philosophie de l'action*, Paris, Vrin 1980; Christopher DELL, *Die Improvisierende Organisation. Management nach dem Ende der Planbarkeit*, Bielefeld, Transcript 2012; Alessandro BERTINETTO, *Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione*, in A. Sbordoni (a cura di), *Improvvisazione oggi*, Lucca, LIM 2014, pp. 15-28.

²³ Clément CANONNE, *L'appréciation esthétique de l'improvisation*, in «Aisthesis», Vol. VI, special issue: *Ontologie Musicali*, a cura di A. Arbo & A. Bertinetto, 2013, pp. 331-356.

²⁴ Mathias ROUSSELOT, *Étude sur l'improvisation musicale. Le témoin de l'instant*, Paris, L'Harmattan 2012.

²⁵ L'interazione improvvisativa (nella fattispecie in ambito teatrale) è presa a paradigma dell'interazione tra esseri umani anche da David VELLEMAN nel saggio *How We Get Along*, Cambridge-New York, Cambridge University Press 2009.

accade nell'improvvisazione. Sorge però allora, inevitabilmente, una questione, che in relazione all'ambito specifico dell'esecuzione musicale può essere posta nei termini seguenti. Per un verso, qualunque esecuzione musicale comporta un'eccedenza del suono rispetto al significato previsto e prevedibile: una discrasia fra significante e significato che dipende dal fatto che quella che, alludendo a una nota espressione di Barthes, possiamo denominare la concreta "grana del suono" non è anticipabile, ma accade nell'*hic et nunc* della performance²⁶. Insomma, qualunque esecuzione è imprevedibile e imprevedibile, perché i suoni concreti non sono mentalmente anticipabili. Per altro verso, sembra così svanire la specificità dell'improvvisazione musicale. Infatti, in quanto coincidenza tra invenzione ed esecuzione, l'improvvisazione dovrebbe differire dall'esecuzione di musica composta per il fatto di non riprodurre qualcosa di già costruito e annotato (sulla carta, nella memoria collettiva, o su qualche altro supporto), inventando sul momento eventi musicali imprevedibili e sorprendenti per lo stesso performer. Ma se qualunque esecuzione è caratterizzata da questa imprevedibilità, sorge allora la domanda: ha senso dire che qualunque esecuzione musicale è *ex improvviso*, perché il suono è come tale un accadimento *corporeo* sorprendente che avviene in un momento irripetibile e in una situazione specifica? In caso di risposta affermativa la differenza tra improvvisazione ed esecuzione sembrerebbe cadere. Un simile esito si scontrerebbe, tuttavia, con quanto sembrano dare per scontato le intuizioni che abbiamo circa le nostre pratiche: l'interpretazione di una sinfonia di Beethoven non è un'improvvisazione; un'improvvisazione di Evan Parker non è l'interpretazione di un'opera musicale. In quali termini può essere risolta questa difficoltà?

Come ho proposto in *Eseguire l'inatteso*²⁷, per distinguere tra improvvisazione ed esecuzione si può anzitutto provare a considerare il ruolo svolto dalle decisioni del performer durante l'esecuzione. Si potrebbe sostenere che quanto più le decisioni relative alla performance vengono prese durante la performance (consapevolmente e intenzionalmente oppure per abitudine o addirittura "automaticamente"), tanto più la performance è improvvisata

²⁶ Un discorso a parte concerne la musica registrata. Sul tema si veda ora ARBO Alessandro, LEPHAY Pierre Emmanuel (a cura di), *Quand l'enregistrement change la musique*, Paris, Herman 2017.

²⁷ Alessandro BERTINETTO, *Eseguire l'inatteso*, cit., pp. 92 ss.

(senza comunque trascurare che l'improvvisazione si svolge sempre sulla base di convenzioni, modelli, referenti, ed elementi pre-composizionali *readymade*: riff, formule, frasi, ecc.). In questo senso, se una performance è o meno un'improvvisazione sarebbe una questione di grado (come sostengono Andrew Kania e Lee B. Brown²⁸). D'altronde, la creatività espressiva di un'esecuzione di musica composta è di tipo improvvisativo, dato che può essere "misurata" in base al modo in cui le sue qualità espressive deviano (consapevolmente o meno) da qualche tipo di norma²⁹.

La constatazione del carattere graduale dell'improvvisazione e la conseguente idea che ogni esecuzione sia più o meno improvvisazionale mette però ovviamente in crisi la specificità dell'improvvisazione: infatti, se l'improvvisazione è una questione di grado, la distinzione tra improvvisazione e interpretazione rischia di divenire semplicemente l'esito di una stipulazione. È precisamente questo l'esito delle riflessioni di James O. Young e Carl Matheson, i quali per dirimere la questione della differenza tra improvvisazione e interpretazione hanno proposto di distinguere tra le *proprietà espressive* o *interpretative* di una performance musicale e le sue *proprietà strutturali*. Le proprietà espressive e interpretative includerebbero il tempo, il rubato, il vibrato e la dinamica. Invece le proprietà strutturali sarebbero la melodia, l'armonia e il ritmo. I due autori sostengono che, nel caso di un'improvvisazione «le proprietà strutturali della performance non sono completamente determinate dalle decisioni prese prima della performance»³⁰. Nonostante riconoscano che la linea di demarcazione tra le proprietà espressive e interpretative e le proprietà strutturali è «nebulosa», sostengono che «dev'essere tratteggiata», allo scopo di evitare la conseguenza di dovere considerare ogni performance (ancorché in gradi variabili) come un'improvvisazione, come hanno sostenuto Carol Gould e Kenneth Keaton³¹. Però una simile risposta

²⁸ Andrew KANIA, *All Play and No Work: the Ontology of Jazz*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 69, pp. 391-403, qui p. 396; Lee B. BROWN, *Improvisation*, in T. Gracyk, & A. Kania, (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, New York, Routledge 2011, pp. 59-69, qui pp. 66-67.

²⁹ È la tesi di Erik CLARKE, *Creativity in Performance*, in «Musica Scientiae», Vol. 9, 2005, pp. 157-182.

³⁰ James O. YOUNG, Carl MATHESON, *The Metaphysics of Jazz*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 58, 2000, pp. 125-133, qui p. 127.

³¹ Carol S. GOULD, Kenneth KEATON, *The Essential Role of Improvisation in Musical Performance*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 58, pp. 143-148.

sembra ridursi a un semplice *begging the question*: la questione è precisamente capire se improvvisazione e interpretazione siano davvero distinguibili. Quindi, anche se vogliamo che siano distinguibili (per rispettare le intuizioni rispetto alle nostre pratiche, che sembrano presupporre tale distinzione), non si può semplicemente presupporre che lo siano. Alla luce delle considerazioni di Marcello La Matina ricordate all'inizio, si può quindi provare a rivalutare la tesi di Gould e Keaton, senza, tuttavia, cadere nell'errore di privare l'improvvisazione della sua specificità. Vogliamo quindi tenere insieme la tesi del carattere sorprendente e imprevisto di qualunque evento musicale e la tesi dello specifico carattere dell'improvvisazione. Nelle prossime pagine, dopo aver meglio articolato le critiche alla proposta di Young e Matheson, proverò a spiegare come queste due tesi siano tra di loro compatibili.

Quanto La Matina scrive sulla "sorpresa del suono" si sposa perfettamente con il fatto, ben messo in luce già dal classico lavoro di Roman Ingarden sull'ontologia dell'opera musicale, che *tutte* le opere musicali hanno costitutivamente «punti di indeterminatezza» che vengono determinati nelle loro esecuzioni³². La realtà concreta della performance determina le indicazioni fornite dalla partitura. Il che concerne in modo particolare la concretezza del suono, che non può essere anticipata e genera sorpresa, anche per l'esecutore. Ciò potrebbe far pensare, allora, che l'improvvisazione sia effettivamente una mera questione di grado e che sia, di fatto, una condizione fattuale di ogni performance musicale. Alcuni recenti studi di tipo empirico parrebbero, peraltro, confermare questa tesi: di fronte alla stessa partitura, il violinista non suona allo stesso modo quando la esegue da solo e quando la esegue insieme agli altri membri di un quartetto³³. L'interprete "aggiusta" il suo modo di suonare in rapporto alla specifica situazione performativa.

Se l'indistinzione tra improvvisazione e interpretazione può risultare scomoda, per chi voglia continuare a sostenere la differenza tra le due pratiche, non è grazie alla rigidità stipulativa della distinzione proposta da Young e Matheson che possiamo risolvere il dilemma. Come ha giustamente osservato

³² Roman INGARDEN, *L'opera musicale e il problema della sua identità* (1958), Palermo, Flaccovio 1989, p. 239. Cfr. Bruce Ellis BENSON, *The Improvisation of Musical Dialogue*, cit., pp. 77 ss.; cfr. Gianni ZEN, *Che cos'è l'improvvisazione musicale?*, cit., p. 85.

³³ Si veda nuovamente Alessandro BERTINETTO, *Eseguire l'inatteso*, cit., p. 93 per i riferimenti bibliografici.

Andrew Kania³⁴, Young e Matheson lasciano inspiegato il motivo per cui le proprietà espressive di una performance musicale improvvisata non possano essere rilevanti in un'improvvisazione. Si dà, infatti, il caso che in alcune pratiche musicali la semplice variazione delle proprietà espressive può essere un risultato artisticamente importante dell'improvvisazione. Di conseguenza, se l'invenzione delle proprietà espressive "sul momento" è una delle possibilità dell'improvvisazione, allora chiamare in causa la distinzione tra proprietà espressive e strutturali per distinguere tra improvvisazione e interpretazione è inutile. Inoltre, la distinzione tra proprietà espressive e proprietà strutturali non può essere intesa troppo rigidamente. Infatti, come sarebbe possibile identificare quali sono le proprietà strutturali dell'improvvisazione, a prescindere dal tipo di pratica musicale di cui ci stiamo occupando? Come ha giustamente argomentato Lee B. Brown, la determinazione stessa di che cos'è strutturale e di che cosa è (soltanto?) espressivo può variare a seconda della pratica musicale presa in considerazione³⁵. Ne consegue che la scivolosa distinzione tra le caratteristiche musicali strutturali ed espressive, non può essere addotta come condizione necessaria o sufficiente per distinguere tra improvvisazione e interpretazione.

Resta, però, il problema di offrire una spiegazione plausibile del nostro distinguere tra improvvisazione e interpretazione. Si potrebbe tentare di aggirare questo scoglio, argomentando che, per quanto l'interpretazione possa essere sia improvvisata sia pianificata o studiata, essa ripresenta e rappresenta ora una composizione (nel senso letterale di un allestimento organizzato di elementi) già disponibile prima di questo evento performativo e che (potenzialmente) sarà ancora disponibile dopo l'evento performativo. L'improvvisazione, invece, opera sempre nella dimensione della *presenza*. Ciò che si esegue non c'era prima, e, come processo inventivo ed esecutivo a un tempo, non ci sarà dopo, anche se l'agire improvvisativo può portare all'invenzione "all'impronta" di un risultato nuovo che può sopravvivere al processo effimero che l'ha prodotto (magari grazie alla trascrizione e alla registrazione): tale risultato *può* essere un'"opera" oppure un modo nuovo (originale, inaspettato, sorprendente) di leggere e rendere un'opera preesistente.

³⁴ Andrew KANIA, *All Play and No Work: the Ontology of Jazz*, cit., p. 395.

³⁵ Lee B. BROWN, *Improvisation*, cit., p. 66.

Insomma, anche se l'improvvisazione può essere fino a un certo punto preparata, essa è *costitutivamente performativa*, nel senso che vive e muore durante una singola esecuzione e non è ripetibile. Allo stesso modo in cui non posso prevedere né ripetere una particolare esecuzione, vincolata com'è alla propria situazione evenemenziale, ovvero per dirla nei termini di La Matina alla «carne del suono» che avverrà, posso ripetere il risultato di un'improvvisazione, ma *non* l'improvvisazione come evento performativo. Sappiamo, per esempio, che Coleman Hawkins fu spinto a imparare a memoria e a ripetere uguale in ogni esecuzione il suo celebre assolo su *Body and Soul* al sax tenore: le ripetizioni dell'improvvisazione originale non sono più improvvisazioni, bensì esecuzioni ripetute del risultato di una precedente performance di improvvisazione assunta come modello strutturale. Invece, l'interpretazione (in quanto lettura *off line* di un'opera) può essere studiata e ripetuta, anche se la concreta realizzazione di ogni singola esecuzione di un'interpretazione è imprevedibile e potenzialmente sorprendente.

A differenza dell'interpretazione, che può avere, come le opere, diverse occorrenze, l'improvvisazione è, infatti, legata ontologicamente a una singola irripetibile e imprevedibile situazione performativa. Bene scrive Eero Tarasti³⁶: «L'improvvisazione è segno di una certa condizione esistenziale. [...] Nell'improvvisazione la situazione esistenziale, temporale e spaziale di chi improvvisa viene sempre in primo piano. L'improvvisazione è un modo particolare in cui i segni esistono. In termini linguistici, l'improvvisazione come enunciato è sempre deittica, cioè un atto che indica il momento e il luogo dell'enunciazione. L'improvvisazione è una *traccia* di una situazione di performance nella performance stessa».

Per discernere nettamente tra improvvisazione e interpretazione può allora bastare questa considerazione di tipo semiotico? La risposta è ancora negativa. Infatti, come ha ben argomentato Emanuele Ferrari, anche ogni concreta esecuzione (incluse le esecuzioni di interpretazioni ripetibili) è, in quanto «interpretazione performativa», un evento unico e irripetibile: un evento, in cui vengono determinati dettagli dell'opera non precisabili se non attraverso la singola esecuzione, la quale è inevitabilmente soggetta alla contingenza della

³⁶ Eero TARASTI, *I segni della musica. Che cosa ci dicono i suoni*, Milano, Ricordi-Lim 2010, p. 225.

particolare circostanza in cui avviene³⁷. Proprio come sostiene La Matina, in ogni esecuzione il suono accade come un evento imprevisto, imprevedibile e sorprendente per lo stesso musicista: il suono è *ex improvviso*.

Inoltre, volendo considerare la questione dalla prospettiva inversa, l'improvvisatore "esegue" anch'egli – in senso interpretativo – elementi già preparati come condizione di possibilità della sua stessa pratica improvvisativa: in tal senso, un'improvvisazione può essere interpretazione di una canzone, di uno stile, di una tradizione musicale³⁸. I confini tra improvvisazione e interpretazione sembrano così confondersi nuovamente, anche in questa direzione: non soltanto ogni interpretazione accade in esecuzioni impreviste e sorprendenti (*ex improvviso!*), ma la stessa improvvisazione sembra accadere come interpretazione di elementi preesistenti. Insomma: ogni esecuzione è improvvisazione, ogni improvvisazione è interpretazione.

Se ci fermassimo a questa constatazione, tuttavia, non renderemmo giustizia alle reali specificità delle due pratiche. Ha fatto molto bene Gianni Zen a osservare che, se è vero che, come l'esecuzione interpretativa di un'opera, anche l'improvvisazione è preparata, ci sono differenze tra *come* ci si prepara nei due casi³⁹. In particolare, la differenza tra le due pratiche, quella dell'esecuzione (interpretativa) di un brano e quella dell'improvvisazione, va ricercata nel diverso ruolo che il *rapporto con la contingenza* della situazione gioca nei due casi. Nel caso dell'interprete-esecutore la contingenza del momento presente è una condizione ontologicamente ineliminabile del suo fare, che consiste nel dare manifestazione acustica a un costrutto già formato, che già c'è, e che si deve appunto interpretare, dopo aver preparato la performance in base a ciò che essa *dev'essere*⁴⁰. Nel caso dell'improvvisazione, invece, si prepara la performance in rapporto a ciò che *può* essere e, nell'esecuzione, si tratta precisamente di «dare forma nell'istante», come ben scrive Emanuele

³⁷ Una simile linea argomentativa è quella svolta da Marcello RUTA nella relazione presentata al decimo convegno annuale della *European Society for Aesthetics* (Berlino, 2017), *Horowitz does not Repeat Either! Some Considerations About Free Improvisation, Repeatability and Normativity* (in corso di pubblicazione nei *Proceedings* del convegno).

³⁸ Bruce Ellis BENSON, *The Improvisation of Musical Dialogue*, cit., p. 143; Gianni ZEN, *Che cos'è l'improvvisazione musicale?*, cit., p. 30.

³⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁰ Cfr. Bruce Ellis BENSON, *The Improvisation of Musical Dialogue*, cit., p. 154.

Ferrari⁴¹. In altre parole, nell'improvvisazione la forma e il senso di ciò che si suona non preesistono al suono: piuttosto, il rapporto intenzionale e attenzionale con la situazione presente (imprevista, emergente) – in relazione sia alla tradizione culturale specifica della performance in questione (barocco, jazz, musica colta, ecc.), sia alle fasi del processo performativo *in fieri* – diventa sorgente formativa di senso: un senso che è tale anche perché è una direzione (o più direzioni) che si articola(no) *hic et nunc*, come in una conversazione; un senso che il performer, così ogni altro ascoltatore, scopre mentre suona (ovvero, mentre lo costruisce e lo percorre)⁴².

Non si torna allora così all'idea del suono che sorprende il performer, ogni performer, anche l'esecutore di una composizione? Sì e no. Sì, qualora s'intenda che, in generale, il suono non è prevedibile ed eccede, sempre, il senso; no, se si considera che nell'improvvisazione *il modo in cui il suono eccede il senso è costitutivo di senso*: senso musicale. L'eccedenza del significante rispetto al significato è qui costruzione, *in fieri* ed *effimera*, di significato.

È quello che accade in particolare nelle musiche guidate da quello che Vincenzo Caporaletti ha chiamato il *principio audiotattile*: musiche, come il jazz, il rock e la *worldmusic*, vincolate non alla mediazione visiva della notazione scritta, ma a quella del sistema psicosensoriale del musicista e alla «modulazione fisico-gestuale di energie sonore» che struttura un testo musicale sempre personale, in quanto codificato dalle *nuances* come “marcature espressive individuali”⁴³. Qui il senso della musica (ancorché connesso, ma dinamicamente e trasformativamente, alla tradizione di un genere o a uno stile personale) «non preesiste all'esecuzione»: poiché qui il gesto prevale sul testo, il senso della musica dipende dall'«immanenza fenomenologica del plesso sinergico costituito da chi esegue e da ciò che viene eseguito»⁴⁴.

Insomma, l'improvvisazione si alimenta della capacità di sfruttare creativamente nell'urgenza dell'istante la contingenza inattesa delle circostanze

⁴¹ Emanuele FERRARI, *Esecuzione musicale e improvvisazione*, in F. Cappa - C. Negro (a cura di), *Il senso nell'istante. Improvvisazione e formazione*, Milano, Guerini 2006, pp. 119-136, qui p. 125.

⁴² Jacques COURSIL, *Hidden Principles of Improvisation*, cit.

⁴³ Cfr. Vincenzo CAPORALETTI, *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM 2014, pp. 202-219.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 202.

della performance: il corpo e la mente di chi suona, la *location*, la composizione e l'atteggiamento del pubblico, l'atmosfera emozionale di una data serata, e tutto ciò che accade mentre si costruisce la musica. Gran parte del pregio della performance consiste nella riuscita della risposta a emergenze impreviste (*in primis* l'emergenza del suono), che è dovuta non semplicemente alla riduzione o alla negazione della contingenza, ma alla sua creativa valorizzazione. La situazione performativa diviene parte del senso della musica, perché (1) la forma dell'oggetto musicale si costruisce (in modo rilevante) "nell'istante", (2) la musica è segno della propria situazione performativa, (3) è connessa strettamente al sistema psicofisico dell'esecutore, anche rispetto al suo carattere espressivo, e (4) ciò rileva per la qualità estetica dell'"oggetto" musicale percepito dall'ascoltatore⁴⁵. Nell'improvvisazione, dunque, il confronto con l'imprevisto, con la situazione, con la soggettività psico-fisica del performer acquisisce carattere formativo, e tale confronto *può* condurre all'invenzione di soluzioni creative artisticamente valide che eccedano una routine potenzialmente pericolosa, per es. perché noiosa: la sospensione di certe abitudini e anche, in certi casi, la violazione di regole e convenzioni, per far fronte alla contingenza, *può* perciò essere la chiave del successo (ma, ovviamente, non è detto che lo sia).

Se le cose stanno così, è pertanto possibile distinguere il campo dell'interpretazione da quello dell'improvvisazione. Si tratta di due pratiche basate su un diverso modo di generare senso artistico. Nell'improvvisazione si dà, intenzionalmente, forma alla musica nell'istante, perché il gesto fa aggio sul testo; nell'interpretazione prevale il testo di una forma preesistente che occorre appunto eseguire e interpretare. Ciononostante, è vero che non è sempre facile determinare in maniera netta la differenza tra improvvisazione e interpretazione a livello empirico, qualora non si sappia per vie diverse da quelle del semplice ascolto se la performance sia davvero improvvisata⁴⁶. Tuttavia,

⁴⁵ Cfr. Alessandro BERTINETTO, *Performing Imagination: the Aesthetics of Improvisation*, in «Klesis», Vol. 28, 2013, pp. 62-96; Alessandro BERTINETTO, *Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione*, cit.; Clément CANONNE, *L'appréciation esthétique de l'improvisation*, cit., pp. 335-337.

⁴⁶ Sulla questione dell'indiscernibilità dell'improvvisazione, mi sia consentito il rinvio a cfr. Alessandro BERTINETTO, *La paradoja de los indiscernibles y la improvisación artística*, in S. Castro, F. Perez Carreño, *Arthur Danto and the Philosophy of Art*, Murcia, editum 2016, pp. 183-201.

ritengo sia possibile specificare qualche “sintomo” dell’improvvisazione. Qui ne individuo due, strettamente interconnessi.

(1) Il primo è il senso di *presenza*. Questa è la marca distintiva dell’improvvisazione. Gli improvvisatori reagiscono all’istante a ciò che accade nella situazione attuale, a ciò che sta accadendo *qui e ora*, e il pubblico deve essere *presente* al momento della performance per cogliere ciò che avviene in *questa* improvvisazione⁴⁷. Certamente, ogni performance musicale avviene di per sé in un presente irripetibile, ma a differenza dell’improvvisazione, nel caso dell’interpretazione di un’opera composta un testo costruito nel passato, pre-scritto, è il riferimento che vincola il gesto attuale dell’interprete. Nell’improvvisazione, invece, la presenza, il confronto performativo con la situazione attuale, è la condizione alternativa alla rap-presentazione ovvero alla ri-presentazione di un’opera già costruita⁴⁸. Nell’improvvisazione, per dirla con l’efficace locuzione di Jacques Coursil, «si deve inventare un evento, cioè creare l’avvento del presente»⁴⁹. Rimodellando la formulazione di Anscombe ripresa da La Matina, si potrebbe allora dire: mentre in qualsiasi performance l’interprete fa ciò che accade (il suono), nell’improvvisazione egli *deve fare (l’)accadere*. L’improvvisazione musicale intenzionale è dunque un compito di formazione di senso musicale che l’interprete si assume e che è tenuto a svolgere qui e ora.

(2) Tale formazione di senso musicale qui e ora comporta il secondo “sintomo” dell’improvvisazione: il circuito di retro-alimentazione (*feedback loop*) tra i processi decisionali del musicista nel corso della performance e quanto accade nella performance, ovvero tra valutazione e produzione, tra senso e suono⁵⁰. Il *fare (l’)accadere* ha una struttura ricorsiva. Quello che i musicisti fanno quando suonano da soli e in modo decisamente più evidente quando interagiscono con altri musicisti influenza le decisioni su come continuare la performance; e viceversa, gli effetti di tali decisioni a posteriori

⁴⁷ Cfr. Lee B. BROWN, *Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 54, 1996, pp. 353-369, qui pp. 356 e 365.

⁴⁸ Mathias MASCHAT, *Performativität und zeitgenössische Improvisation*, in «Auditive Perspektiven», Vol. 2, 2012.

⁴⁹ Jacques COURSIL, *Hidden Principles of Improvisation*, cit.

⁵⁰ Stephan NACHMANOVITCH, *Free play. Improvisation in Life and Art*, New York, Penguin 1990.

Aaron BERKOWITZ, *The Improvising Mind*, New York, Oxford University Press 2010; Alessandro BERTINETTO, *Performing the Unexpected*, cit.; Alessandro BERTINETTO, *Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell’improvvisazione*, cit.

sorprendono e retroattivamente determinano il “senso” di quanto è stato fatto prima. La valutazione influisce sul processo performativo e può contribuire a modificare o a reindirizzare il corso della performance. Il monitoraggio e la valutazione, da parte dei musicisti, della loro produzione musicale nel corso della performance fa parte della performance. Le valutazioni che influiscono sulla performance sono realizzate (a) dal musicista stesso (che nelle successive fasi dell'improvvisazione manifesta come valuta quello che ha appena suonato), (b) nel caso di un'improvvisazione di gruppo anche dagli altri musicisti (che nei loro gesti e nella musica prodotta esprimono apprezzamento o disaccordo circa quello che altri musicisti stanno facendo o hanno appena fatto), e (c) anche dal pubblico (che, in modi diversi a seconda delle diverse situazioni musicali, può comunicare ai musicisti la sua valutazione di quanto sta ascoltando).

Ne consegue che l'improvvisazione comporta (almeno parzialmente, dato che la performance si sviluppa su e a partire da un *background* di riferimento) l'autoformazione del contesto in cui essa si svolge nel corso dello stesso processo performativo: nel corso dei processi improvvisativi si verificano *feedback loops*, grazie a cui ciò che precede diventa cornice normativa di riferimento di ciò che segue e ciò che segue contribuisce a determinare il senso di ciò che precede. È un processo di tipo organico di reciproca determinazione tra senso e suono. Nell'improvvisazione collettiva o di gruppo tale organicità acquisisce una dimensione interattiva: l'interazione tra performer è parte integrante del senso della musica, perché il modo in cui i performer accolgono musicalmente quanto stanno facendo i compagni contribuisce a generare il senso generale della performance⁵¹.

Le valutazioni interattive-performative “sul momento” e il senso di presenza hanno certamente un peso anche nel caso di esecuzioni di composizioni musicali. Tuttavia, lo hanno in modo diverso: in questo caso, il senso di ogni passaggio musicale è già in gran parte determinato dal contesto complessivo prefissato della composizione musicale e l'interazione, per quanto effettiva e

⁵¹ Sulla questione cfr. David Borgo, *Emergent Qualities of Collectively Improvised Performance*, in «Pacific Review of Ethnomusicology», Vol. 8, n. I, 1996/7, pp. 23-40; Georg BERTRAM, *Improvisation und Normativität*, in G. Brandstetter, H.-F. Bormann, A. Matzke (Hrsg.), *Improvisieren*, Bielefeld, Transcript 2010, pp. 21-40; Clément CANONNE, *Focal Points in Collective Free Improvisation*, in «Perspectives of New Music», Vol. 51, n. 1, 2013, pp. 40-55.

importante, si limita a quel coordinamento (magari guidato da un direttore d'orchestra) che è necessario per eseguire insieme, a tempo e con una coerente intenzione espressiva, una parte già pronta. Qualora, invece, il contributo delle valutazioni “sul momento” alla costruzione dell'organizzazione musicale e il senso di presenza siano elevati, l'esecuzione acquisterà probabilmente una connotazione improvvisativa.

4. Conclusioni: il primato della performance e la carne del suono

Nonostante sia possibile, come ho cercato di mostrare, stabilire, almeno teoricamente, una differenza tra improvvisazione e interpretazione, l'improvvisazione mette in primo piano quello che possiamo chiamare il “primato della performance” in musica: l'irriducibilità, in ogni performance musicale, di questo singolo suono eseguito qui e ora a un senso musicale preconstituito (pre-[i]scritto). Poiché (1) la musica, in quanto arte performativa, ha bisogno di essere eseguita e poiché (2) l'esecuzione avviene sempre in un contesto spazio-temporale specifico e coinvolge (nonostante i processi di razionalizzazione e di controllo impostisi nella tradizione musicale occidentale⁵² su cui si basa il *mainstream* dell'ontologia analitica della musica) la corporeità affettiva dei musicisti (almeno nel caso di musica prodotta da strumenti acustici), anche l'esecuzione di musica composta è sempre in certa misura inattesa e sorprendente. La «carne del suono» è sempre nuova, in ogni evento performativo. La differenza tra improvvisazione (in senso proprio) ed esecuzione consiste allora fondamentalmente nel fatto che la prima è intenzionale, poiché, assumendosi come compito il *fare (l')accadere*, volutamente affida all'incontro con la contingenza valore (tras)formativo (e, possiamo aggiungere, mette in scena questa specifica intenzionalità, anche attraverso elementi contestuali e rituali), mentre l'“improvvisazione” cui è destinata ogni occasione performativa è l'eccedenza non intenzionale della concretezza di un evento rispetto al suo significato previsto (potremmo dire: è la componente non intenzionale di un agire comunque imputabile intenzionalmente al performer, se lo volessimo descrivere). L'improvvisazione propriamente detta

⁵² Cfr. Ernest T. FERAND, *Die Improvisation in der Musik*, Zurich, Rhein-Verlag 1938.

esemplifica, così, un carattere essenziale di ogni pratica musicale – il suo carattere di performance, di azione reale, che accade in una situazione concreta e unica. Una situazione che, anche qualora sia del tutto attesa (come nel caso dell'esecuzione di una nota composizione), è, come giustamente osserva Marcello La Matina, irriducibile al controllo di un soggetto mentale astratto dalla sua corporeità. Perciò è di per sé sorprendente.

Su e con questa sorpresa del suono (una sorpresa da intendersi non soltanto in termini soggettivi, ma anche e piuttosto in quelli di attiva e oggettiva eccellenza: *Überraschung*), l'improvvisazione si assume il compito di costruire il suo senso. In ciò consiste la sua specificità.

Bibliografia

ANSCOMBE Elizabeth, *Intention* (1957), Cambridge MA, Harvard University Press 20002.

ARBO Alessandro, LEPHAY Pierre-Emmanuel (a cura di), *Quand l'enregistrement change la musique*, Paris, Herman 2017.

BENSON Bruce Ellis, *The Improvisation of Musical Dialogue*, Cambridge, Cambridge University Press 2003.

BERKOWITZ Aaron, *The Improvising Mind*, New York, Oxford University Press 2010.

BERTINETTO Alessandro, *Performing the Unexpected*, in «Daimon», Vol. 57, 2012, pp. 61-79.

BERTINETTO Alessandro, *Performing Imagination: the Aesthetics of Improvisation*, in «Klesis», Vol. 28, pp. 62-96, 2013.

BERTINETTO Alessandro, *Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione*, in A. Sbordoni (a cura di), *Improvvisazione oggi*, Lucca, LIM 2014, pp. 15-28.

BERTINETTO Alessandro, "Mind the gap". *L'improvvisazione come agire intenzionale*, in «Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti», n. 10, 2015, pp. 175-188.

BERTINETTO Alessandro, *La paradoja de los indiscernibles y la improvisación artística*, in S. Castro, F. Perez Carreño, *Arthur Danto and the Philosophy of Art*, Murcia, editum 2016, pp. 183-201.

Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione, Roma, il Glifo 2016.

BERTINETTO Alessandro, *Valore e autonomia dell'improvvisazione. Tra arti e pratiche*, in «Kaiak. A Philosophical Journey», Vol. 3, 2016.

BERTRAM Georg, *Improvisation und Normativität*, in G. Brandstetter, H.-F. Bormann, A. Matzke (Hrsg.), *Improvisieren*, Bielefeld, Transcript 2010, pp. 21-40.

BORGO David, *Emergent Qualities of Collectively Improvised Performance*, in «Pacific Review of Ethnomusicology», Vol. 8, n. I, 1996/7, pp. 23-40.

BROWN Lee B. *Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 54, 1996, pp. 353-369.

BROWN Lee B, *Improvisation*, in T. Gracyk, & A. Kania, A. (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, New York, Routledge 2011, pp. 59-69.

CANONNE Clément, *L'appréciation esthétique de l'improvisation*, in «Aisthesis», Vol. VI, special issue: *Ontologie Musicali*, a cura di A. Arbo A. & A. Bertinetto A., 2013, pp. 331-356.

CANONNE Clément, *Focal Points in Collective Free Improvisation*, in «Perspectives of New Music», Vol. 51, n. 1, 2013, pp. 40-55.

CAPORALETTI Vincenzo, *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014.

CLARKE Erik, *Creativity in Performance*, in «Musica Scientiae», Vol. 9, 2005, pp. 157-182

COURSIL Jacques, *Hidden Principles of Improvisation*, in J. Zorn (ed.), *Arкана III: Musicians on Music*, New York, Hips Road 2008, pp. 58-65.

DECLOS Alexandre, *The Aesthetic and Cognitive Value of Surprise*, in «Proceedings of the European Society for Aesthetics», Vol. 6, 2014, pp. 52-69.

DELL Christopher, *Die Improvisierende Organisation. Management nach dem Ende der Planbarkeit*, Bielefeld, Transcript 2012.

DE RAYMOND Jean-François, *L'improvisation. Contribution a la philosophie de l'action*, Paris, Vrin 1980.

FERAND, Ernest T., *Die Improvisation in der Musik*, Zurich, Rhein-Verlag 1938.

- FERRARI Emanuele, *Esecuzione musicale e improvvisazione*, in F. Cappa - C. Negro (a cura di), *Il senso nell'istante. Improvvisazione e formazione*, Milano, Guerini 2006, pp. 119-136.
- GOULD Carol S. – KEATON Kenneth, *The Essential Role of Improvisation in Musical Performance*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 58, 2000, pp. 143-148.
- HAMILTON Andy, *Jazz as Classical Music*, in M. Santi (ed.), *Improvisation: Between Technique and Spontaneity*, Newcastle upon Tyne, U.K., Cambridge Scholars Publishing 2010, pp. 53-75.
- HORNSBY Jennifer *Actions in their circumstances*, in AA.VV., *Essays on Anscombe's Intention*, Cambridge, MA, Harvard University Press 2011, pp. 105-126.
- HURON David, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, MA, MIT Press 2006.
- INGARDEN Roman, *L'opera musicale e il problema della sua identità (1958)*, Palermo, Flaccovio 1989.
- KANIA Andrew, *All Play and No Work: the Ontology of Jazz*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 69, 2011, pp. 391-403.
- LA MATINA Marcello, *Note sul suono. Filosofia dei linguaggi e forme di vita*, Ancona, Le ossa - anatomie dell'ingegno 2004.
- MASCHAT Mathias, *Performativität und zeitgenössische Improvisation*, in «Auditive Perspektiven», Vol. 2, 2012.
- MEYER Leonhard, *Emozione e significato della musica (1956)*, Bologna, Il Mulino 1992.
- NACHMANOVITCH Stephan, *Free play. Improvisation in Life and Art*, New York, Penguin 1990.
- NEGRETTO Elisa, *The role of expectation in the constitution of subjective musical experience*, Doctoral Thesis, Padova 2010.
- POLLARD Bill, *Habitual Actions*, in T. O'Connor, C. Sandis (eds.), *A Companion to the Philosophy of Action*, Singapore, Wiley-Blackwell 2010, pp. 70-81.
- ROUSSELOT Mathias, *Étude sur l'improvisation musicale. Le témoin de l'instant*, Paris, L'Harmattan 2012.

RUTA Marcello, *Horowitz does not Repeat Either! Some Considerations About Free Improvisation, Repeatability and Normativity*, in «Proceedings of the European Society for Aesthetics» 2017 (in corso di pubblicazione).

TARASTI Eero, *I segni della musica. Che cosa ci dicono i suoni*, Milano, Ricordi-Lim 2010.

VELLEMAN David, *How We Get Along*, Cambridge-New York, Cambridge University Press 2009.

YOUNG James O. – MATHESON Carl, *The Metaphysics of Jazz*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 58, 2000, pp. 125-133.

ZEN Gianni, *Che cos'è l'improvvisazione musicale?*, Tesi di Dottorato, Università Ca' Foscari di Venezia 2014.

Scenari d'ascolto e analisi trasformazionale: David Lewin e l'approccio fenomenologico all'Analisi musicale

Antonio Grande

Abstract

La figura di David Lewin, finissimo e lungimirante teorico musicale, nonché analista e compositore, ha un ruolo non secondario, e ancora molto da indagare, nella costruzione di una sottile fenomenologia della musica nascosta al disotto dei suoi formalismi matematici. Nel nostro rapportarci alla musica è divenuta celebre la sua distinzione tra un'attitudine “cartesiana” (come l'ha chiamata) e una trasformazionale. Quest'ultima viene studiata con gli strumenti della matematica dei gruppi, un approccio che consente a Lewin di leggere le strutture operative della composizione musicale come delle azioni più che delle relazioni, e il nostro coglierle (all'ascolto) come forme di un agire intenzionale che ci colloca “dentro” la musica più che “di fronte” ad essa. L'articolo riprende, in forma discorsiva, alcuni nodi teorici sollevati da Lewin sviluppandone gli aspetti fenomenologici, in un continuo confronto con l'analisi musicale declinata in senso neo-riemanniano. A sua volta l'analisi da questa indagine, proprio per la prospettiva trasformazionale in cui si pone, è indotta a riflettere su se stessa ridefinendosi come disciplina. Rinunciando a puntare verso forme ultime di “spiegazione” teorica, essa si dispone ad accogliere una pluralità di sensi, diventando uno strumento di apertura di possibili e molteplici scenari d'ascolto.

Uno dei problemi più sentiti dell'analisi musicale è una sua prevalente disposizione a rilevare gli aspetti statici degli eventi musicali, con scarsa presa sulla natura dinamica dell'esperienza d'ascolto. Il testo musicale viene per lo



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

più indagato con il tipico atteggiamento dell'osservazione scientifica: si coglie la presenza di una certa sequenza di accordi, di un incremento di dinamiche, di una famiglia di classi d'altezza, ecc. mettendo in evidenza delle relazioni fra i vari oggetti o insiemi di oggetti selezionati. Ma per lo più l'analista si posiziona *fuori* dal contesto; è un osservatore terzo che rileva dei semplici dati e li interpreta secondo le richieste di una teoria. L'atteggiamento dell'analista è quello di chi immagina che gli eventi musicali gli scorrano davanti come in un film, in uno spazio suscettibile di misurazioni: qui c'è il motivo *a*, lì il *b*, qui c'è una modulazione, lì il tema ritorna una 5a sopra, ecc.

La questione, ben nota, è stata sollevata in più occasioni e da varie angolazioni, ma spesso rimanendo sul generico, senza porsi in una prospettiva più ampia e di portata filosofica. Vorrei partire invece, per questa mia relazione, dal pensiero di un teorico americano, David Lewin che, negli ultimi decenni del secolo scorso, ha indagato un approccio analitico in senso (a suo dire) fenomenologico. Lewin ha colto nell'analisi musicale convenzionale un'impostazione che ha definito di tipo “cartesiano”, basata cioè su una tendenza a immaginare uno spazio di note che è «“là fuori”, lontano dai nostri corpi»¹. Nel valutare la relazione tra due oggetti sonori (*s* e *t*) egli si è posta invece la domanda, divenuta giustamente famosa: «se io sono ad *s* e voglio andare a *t*, che particolare gesto dovrei eseguire per arrivarvi»²? Insomma: invece di pensare un intervallo come una distanza, su un piano misurativo, ha voluto concepire quella distanza come una possibile *azione* da intraprendere per coprirlo. Da un lato abbiamo un atteggiamento *passivo*, quantomeno di non coinvolgimento del soggetto che si interroga sull'intervallo; dall'altro abbiamo un atteggiamento *attivo*, un processo di spostamento o, meglio, di *trasformazione* che mi porta a ristrutturare il mio contesto in funzione del raggiungimento di un obiettivo, di un traguardo³.

Potremmo mettere la questione in questi altri termini. Una mattina d'estate voglio fare una certa passeggiata in montagna per raggiungere un rifugio, così

¹ David LEWIN, *Generalized Musical Intervals and Transformations*, New York, Oxford U.P., 2007, p. 159 [d'ora in avanti *GMIT*]. Nel corso del testo faremo riferimento all'edizione del 2007, ma la prima edizione è del 1987.

² *Ibid.*

³ In senso stretto, Lewin non punta a *sostituire* la convenzionale posizione cartesiana con un'attitudine di tipo trasformativa. Il suo obiettivo è piuttosto quello di portare consapevolezza su questi differenti approcci che egli ha inteso come due aspetti di uno stesso fenomeno (*GMIT*, 1987, p. 160). In ciò la sua riflessione è essenzialmente di tipo filosofico.

chiedo all'albergatore – che è un esperto del territorio – qualche informazione sulla distanza da percorrere. Lui ha due modi per rispondermi: potrebbe dirmi che sono nove chilometri, oppure “ti ci vogliono quattro ore di cammino”. Nel primo caso ha usato, nella metafora di Lewin, un atteggiamento *cartesiano* che ha implicato una valutazione oggettiva della distanza. Nel secondo, espressione di un'attitudine cosiddetta “trasformazionale”, mi ha coinvolto in un gesto che mi riguarda personalmente (il “ti ci vogliono”) e in cui lo spazio da percorrere, ricondotto alla mia azione di camminare e raggiungere l'obiettivo, si colora di conseguenza.

La prima sistemazione ufficiale di questo approccio, di impianto fenomenologico, risale al 1987 con un testo in cui Lewin usa un formalismo matematico assai serrato. Egli definisce in modo rigoroso dei sistemi generalizzati di intervalli⁴ (i GIS), che esprimono una collezione di “azioni”, istituendo formalmente dei gruppi algebrici⁵. È interessante rilevare che, da una certa prospettiva, la notazione matematica, invece di confinarlo in una condizione di astrattezza, lo sollecita con interessanti intuizioni. Ramon Satyendra, in una bella immagine che usa per spiegare ai non matematici i concetti di *spazio* (di oggetti) e di *gruppo* presenti nella teoria di Lewin, ci invita a pensare che entrambi si riferiscono a insiemi di oggetti, ma di specie diversa. È come se nel primo (lo spazio) ci fossero dei *nomi*, mentre nel secondo (nel gruppo) dei *verbi* che esprimono delle azioni. I nomi si riferiscono a note, durate, accordi, sonorità ecc., mentre i verbi alle azioni di trasportare, di invertire, in senso lato di trasformare, ecc⁶. Ritornando alla nostra passeggiata in montagna, potrei dire che da *s* a *t* c'è una 6a minore (approccio cartesiano), oppure che, partendo da *s*, mi ci vuole un certo tipo di lavoro trasformativo per arrivare a *t* (attitudine trasformazionale). Sono forme in apparenza equivalenti per dire una stessa cosa, ma implicano due sistemi di riferimento (due Mondi) com-

⁴ Negli esempi seguenti, per semplificare, mi riferirò ad intervalli tra note, ma il concetto può estendersi ad altri parametri musicali (durate, attacchi del suono, timbri, ecc.).

⁵ Va messo in chiaro che il GIS non rappresenta ancora l'approdo teorico in senso fenomenologica della teoria di Lewin. È tuttavia una tappa necessaria per fare chiarezza e portare al giusto grado di consapevolezza il percorso verso un approccio di tipo trasformazionale. Come si diceva nella nota 3, entrambe le prospettive verranno comunque mantenute.

⁶ Ramon SATYENDRA, *An Informal Introduction to Some Formal Concepts from Lewin's Transformational Theory*, in «Journal of Music Theory», 48-1, 2004, p. 101.

pletamente diversi. Cosa esprime quel “lavoro trasformativo” o, più semplicemente, quella *trasformazione*⁷ da *s* a *t*? Affrontiamo questo argomento con alcune riflessioni che coinvolgono direttamente i paradigmi dell'analisi musicale.

Scenari d'ascolto

Un'attenzione rivolta al modo con cui “vedo” una certa cosa dalla mia particolare prospettiva, è implicitamente presente nel pensiero di Hugo Riemann, un teorico tedesco vissuto a cavallo tra l'800 e il 900. Il suo concetto di *funzione armonica* è un po' diverso da quello che pian piano si è venuto formando nel 900. Noi oggi pensiamo alla funzione di un accordo nel quadro di una catena di ruoli sintattici presenti nel suo percorso verso la tonica. Ad esempio una sottodominante va verso la dominante che, a sua volta, si muove verso la tonica. Per Riemann invece, il concetto di funzione riguarda il singolo accordo, non una progressione⁸. In tale prospettiva – che deriva dalle sue idee sulle forme immaginative con cui, sul piano logico, ci rappresentiamo la musica⁹ – un accordo ci offre un suo particolare *stato* nei confronti della tonica. Sviluppando il concetto, potremmo dire che è quella posizione dalla quale la

⁷ Il termine *trasformazione* non è preso a caso, ma va inteso nella sua precisa accezione matematica. Senza scendere in discussioni formali, l'approccio di Lewin poggia essenzialmente sulla teoria dei gruppi, intesi come gruppi di trasformazioni, ossia come famiglie di funzioni che agiscono sopra famiglie di oggetti. Egli vuole descrivere come certi elementi di uno spazio possano trasformarsi rimanendo ancora elementi di quello spazio. In linguaggio un po' più formale, diremo che l'analisi trasformazionale cerca di interpretare una traiettoria di enti musicali s_0, s_1, \dots, s_n (che potrebbero essere accordi, tonalità, o altro) come prodotta dall'applicazione di trasformazioni g_1, g_2, \dots, g_n , tutte appartenenti ad un *gruppo* G e tali per cui $g_i(s_{i-1}) = s_i$, ossia ogni elemento s_i è il risultato della combinazione di un certo s_{i-1} con un certo g_i . Questa prospettiva - ed è l'aspetto filosoficamente rilevante - tende a superare l'idea statica di una relazione tra oggetti, sostituendola con un'idea dinamica in cui uno si trasforma nell'altro per effetto di una certa azione.

⁸ Per KOPP – *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*, Cambridge U.P., 2002, p. 99 – il termine allude all'identità dell'accordo “in relazione alla tonica”, ossia come si pone rispetto ad essa. Cfr. anche Steven RINGS, *Tonality and Transformation*, Oxford U.P., 2011, p. 116.

⁹ Si pensi soprattutto a Hugo RIEMANN, *Ideen zu einer “Lehre von den Tonvorstellungen”*, «JbP», 1914-1915, 21/22. Per H. BESSELER, «la teoria delle rappresentazioni sonore riemanniana è propriamente una fenomenologia della musica», in *L'ascolto musicale nell'età moderna*, a cura di A. Serravezza, Bologna, il Mulino, 1993, p. 28. Per un inquadramento storico cfr. A. MAZZONI, *La musica nella prima estetica fenomenologica*, «il Saggiatore musicale», 9-1/2, 2002, pp. 137-150.

tonica ci appare in quel modo, come se, nel risuonare di quell'accordo, si instaurasse un campo prospettico che ci permette di cogliere della tonica quella particolare “vista”. Per fare un esempio: la Sottodominante non è un valore sintattico che spinge verso una Dominante, in un percorso che dovrà raggiungere la tonica, ma esprime il suo singolare rapporto con la tonica, il suo modo di “vederla”, che è diverso da come può farlo la Dominante.

Ora è chiaro che potremmo sostituire, all'espressione “vista sulla tonica”, un mio potenziale gesto atto al raggiungimento di quel traguardo. Va ricordato infatti che da una prospettiva fenomenologica il “modo di guardare a” implica una forma di strutturazione del mondo, seppur locale e momentanea. E a quella struttura, innescata da un certo modo di sentire, si lega indissolubilmente un comportamento¹⁰. Ricadiamo quindi in quell'idea di trasformazione che prima si è cercato di spiegare. Da queste ed altre intuizioni di Riemann (non sempre coerenti tra loro) – e sulla scia di una loro rilettura da parte di Lewin – una corrente della *Music Theory* americana, negli anni 80/90 del Novecento, si è mossa per inaugurare un nuovo modo di concepire le relazioni accordali, secondo una teoria che non a caso viene detta neo-riemanniana¹¹. In pratica, per offrire una lettura delle successioni armoniche neutra rispetto a possibili centri tonali – più consona quindi di quella classica per studiare le opere di autori del secondo 800 (pensiamo a Liszt o Wagner, ma si può risalire indietro fino a Schubert) – i neo-riemanniani propongono una serie di relazioni tra accordi basate sulla massima efficienza nella condotta delle voci: un movimento di uno o due semitoni al massimo, in molti casi di una sola nota delle tre di ciascuna triade. Scavalcando le più tradizionali relazioni di To-

¹⁰ Merlau-Ponty discute con molta chiarezza il legame indissolubile tra l'aspetto percettivo e quello motorio. Il blu, scrive, «è ciò che sollecita in me un certo modo di guardare, ciò che si lascia tastare da un movimento definito del mio sguardo» in *Fenomenologia della percezione*, 3a ed., Milano, Bompiani, 2005 (1945), p. 287. In tal senso il blu non esiste fuori di me, riassumendosi piuttosto in quel “certo modo di guardare”, in quel modo di “tastare” da parte del mio sguardo.

¹¹ La teoria neo-riemanniana «è una sotto-disciplina della teoria trasformativa» di Lewin (Edward GOLLIN, *Neo-Riemannian Theory*, in «ZGMTH», 2/2–3, 2005). In senso stretto essa si rivolge alle sole triadi, laddove la teoria trasformativa è generalizzata (e anche, formalmente, meno esigente). Presto però vi è stata un'integrazione delle collezioni di cardinalità superiore a tre (come le Settime). In studi più recenti i neo-riemanniani si sono occupati anche di intercardinalità, un tema matematicamente più delicato e inizialmente escluso da Lewin (cfr. Callender, Hook, Rockwell, per citarne alcuni).

nica, Dominante o Sottodominante, essi ne individuano in particolare tre, dotate di particolari proprietà gruppali: la **R**, che sta per Relativa, dove – date due triadi – le due note comuni che formano la 3a Maggiore rimangono comuni, mentre l'altra si muove di grado (DoM - Lam); la **P**, che sta per Parallela, dove rimane ferma la 5a mentre si muove la 3a di semitono (DoM - Dom); e infine la **L**, che sta per *Leittonwechsel*, un termine che indica un passaggio accordale dove rimane ferma la 3a minore, mentre l'altra voce si muove di semitono sulla sensibile, che in tedesco è *Leitton* (DoM - Mim). Formalmente, per fare un esempio, con **R** si avrà:

$$(\text{DoM})(\mathbf{R}) = (\text{Lam}) \quad (1)$$

Nei termini che abbiamo prima discusso, **R** può definirsi quell'azione che, applicata al primo accordo, produce il secondo. Oppure: il passaggio dal primo accordo al secondo si realizza “nel modo di **R**”, non importa quale possa essere la tonica. I neo-riemanniani hanno sostituito un precedente principio *gravitazionale* – quello dell'armonia classica, dove la Tonica era il sole e gli altri accordi i suoi satelliti – con uno *trasformazionale*, in cui in primo piano è ormai la trasformazione che subisce il primo accordo per mutarsi nell'altro. Nella notazione di (1), DoM è l'oggetto di uno spazio, mentre **R** è il membro di un gruppo di trasformazioni che agisce su di lui. Mi piace leggere allora la relazione come si è fatto prima: DoM “vede” Lam tramite **R**, nel senso che **R** riassume quel particolare *lavoro di trasformazione* che porta il primo accordo a diventare il secondo. Non si registra una semplice distanza (in questo caso una 3a minore), né un rapporto *I – VI* (che ipotizza una tonica in Do Magg.), quanto piuttosto un'azione o una previsione di azione. Meglio ancora: il percorso, come semplice spazio, viene sostituito dall'azione necessaria per realizzarlo. Torniamo, insomma, al “ti ci vogliono quattro ore di cammino”, che mette me e quel traguardo (il rifugio sul monte) in un contesto di cui io stesso sono parte.

Fermiamoci un po' a riflettere su quanto si è detto. Emergono infatti alcuni importanti punti che modificano le nostre convenzionali credenze. Una è il profilarsi di un concetto di spazio che possiede delle indubbie marche fenomenologiche. Invece di pensare a una distanza oggettiva, lo spazio si definisce a partire da un'azione (sia pure quello virtuale su una mappa di suoni). Diventa, più precisamente, la “portata” di un'azione. Ma poiché dietro queste

azioni si profila un traguardo, che si colora proprio del lavoro trasformazionale necessario per raggiungerlo, ogni “percorso” diventa “un fare”, ossia un comportamento che, sul piano musicale, può declinarsi come una questione di ascolto. In altre parole, se dico $(DoM)(D)=(FaM)^{12}$, quel **D** qualifica più che un percorso spaziale, un'avventura uditiva che è il mio muovermi nello spazio simbolico dei suoni, il mio *abitarlo*: il particolare colore cui allude quell'azione che si etichetta con **D**¹³. Ecco perché nella teoria trasformazionale gli schemi analitici sono essenzialmente schemi di possibili ascolti.

Un ascolto qualitativo

Una domanda che sempre dovrebbe porsi chi si occupa di analisi musicale è: come sento questo passaggio? come sento questo accordo? Dietro queste innocenti domande si nascondono problemi di natura assai più grande. In ossequio ad un paradigma scientifico che invade un po' tutti i settori del sapere, l'analisi musicale si è attrezzata per lo più a cogliere aspetti strutturali della musica e meno quelli che coinvolgono la nostra presa percettiva e il nostro campo di esperienza. Sicché anche quando si è occupata di ascolto, lo ha fatto privilegiando l'arco di un'intera struttura, su medio e lungo raggio, non valorizzando ciò che io ho chiamato la “portata” (limitata e necessariamente provvisoria) di un singolo gesto intenzionale. Ad esempio, l'approccio *schenkeriano* – senza dubbio il più diffuso ed apprezzato, a livello internazionale, nella comunità scientifica teorico-analitica – non si può dire che non abbia rapporti con l'ascolto. Anzi, uno dei suoi punti di forza è proprio l'ipotesi che la struttura musicale rifletta, in modo isomorfo, i modi stessi della nostra cognizione musicale. Ha però determinato una serie di conseguenze, nel senso che ci ha stimolato (e sicuramente anche un po' *forzato*) a sentire in un certo modo: una visione monocentrica della tonalità, un arco sincronico che tutto abbraccia, un'ipotesi di struttura gerarchica con preferenza accordata per i livelli più profondi a scapito di quelli di superficie, un'enfasi su un (presunto)

¹² Nel senso di Lewin (*GMIT*, cit.), l'etichetta DOM, ossia dominante (che qui per comodità indico con **D**), non allude alla trasformazione di Do Magg. nella sua Dominante Sol, ma al fatto che l'accordo iniziale (Do Magg.) diventa la Dominante *di qualcosa*. Questo qualcosa è il risultato dell'operazione **D**: nel nostro caso il “risultato” è Fa.

¹³ Scrive RINGS (*Tonality and Transformation*, cit., p. 105): «sentire una certa armonia come Dominante, significa performare mentalmente la trasformazione di Dominante, collegando quell'armonia ad una tonica intesa tramite **D**».

piano uditivo di lungo raggio che incorpora ogni strategia locale. Nel suo impianto, l'ultima parola riguarda l'assetto generale del pezzo, svuotato del tempo, ed è da quello che acquistano senso i singoli eventi di superficie. Ciò però si scontra con molte evidenze, prima fra tutte il fatto che la nostra esperienza di ascolto ha una natura processuale basata su continue ristrutturazioni del contesto percettivo, e in cui la memoria (di breve periodo) del passato si relaziona con stati di attesa (il futuro), in un *menage* strettamente interconnesso. Catturare questo incessante lavoro di rimodulazione dei contesti è una grande sfida dell'analisi musicale, e ciò si accompagna con la necessità di riqualificare la rilevanza dei livelli di superficie della struttura. Ma questo significa spostare drasticamente la prospettiva. Si indebolisce una visione gerarchica, troppo orientata in senso strutturalistico, e si assegna il giusto peso alla continua e incessante *negoziazione* che si gioca, momento dopo momento, nell'incontro con gli eventi percettivi. Ogni tassello è buono per la costruzione di un contesto e, a sua volta, ogni contesto, corrispondente ad una finestra percettiva piuttosto stretta, influenza (anche in più modi) come un certo evento viene colto: il *sensu* che gli assegniamo.

Che due o più espressioni possano riferirsi allo stesso oggetto (poniamo un accordo), ma avere differenti sensi è centrale nella teoria trasformazionale¹⁴, ed è proprio quello che porta a pluralizzare le possibilità della comunicazione musicale. Si tratta di un'importante svolta rispetto alle teorie che sono di tipo esclusivo e che puntano a far emergere un unico significato (quello che è compatibile con le proprie premesse). Cosa esprime questo “sensu”? ha una natura circoscritta e tutta mentale o, invece, rimane investito di un'intenzionalità più estesa e coinvolgente? Questo diventa un problema di difficile soluzione quando si tratta di muoversi dalla pura teoria alle applicazioni analitiche. Proprio per riferirmi a quest'ultime, richiamerò qui il lavoro teorico di Steven Rings che ha incrociato due parametri misurativi per riferirsi ai suoni della scala musicale: a) quello che attiene alla loro natura acustica, sia pure con la correzione dell'equivalenza d'8a; e b) quello che fa

¹⁴ Sulle implicazioni filosofiche di questo concetto, rimando a Brian KANE, *Excavating Lewin's Phenomenology*, in «Music Theory Spectrum», 33-1, 2011, pp. 27-36, per il quale Lewin si sarebbe avvicinato al pensiero di Husserl e di Frege tramite alcuni esponenti della cosiddetta fenomenologia della West Coast. In particolare da Izchak Miller e Hubert Dreyfus.

riferimento ai cosiddetti *qualia*, ossia – nell'approccio di Rings – quel particolare modo di sentire i suoni una volta che li contestualizziamo nel campo prospettico generato da una certa tonalità. Nel primo caso parleremo di *pc* (*pitch-class*), riferendoci a ciò che in psicoacustica si chiama valore di *chroma*; nel secondo caso si parlerà di *sd* (ossia *scale-degree*), nel senso che una certa nota può “suonare” come 3a, come 5a, come sensibile, e così via.

Nello svolgersi del brano può accadere che un certo suono o accordo possa iscriversi in contesti (tonali) variabili, con due o più interpretazioni possibili. Il seguito del brano, in genere, ci chiarisce il senso più adeguato. Non si deve però pensare che la concorrenza fra diversi scenari semplicemente posponga, ad un tempo successivo, l'assegnazione del senso “vero” ad un certo evento musicale. Piuttosto la mia percezione di quell'evento sarà proprio funzione della complessità del contesto di cui è parte, ciò che crea una sorta di *densità* comunicativa che ha un valore estetico di per sé. La percezione (estetica) di quell'evento non si realizza, cioè, nel momento preciso in cui ho ristretto il campo delle possibilità a quella più verosimile – nel qual caso essa sarebbe un mero prodotto finito, l'esito finale, sia pure di un processo. Su questa impostazione, che qui stiamo mettendo in dubbio, si basano invece le teorie generative applicate alla musica dove, a partire da una serie di regole, che afferiscono ad un codice pregresso e pre-conosciuto dell'ascoltatore, assegniamo l'etichetta più corretta ad una certa operazione cognitiva (ad esempio: come raggruppare certe note, dove far partire l'armonia cadenzale, e così via). Più interessante è invece ritenere che la mia percezione sia il *campo strategico* percorso (o richiesto) affinché si produca un senso (e ciò implica il tempo), non l'esito finale di quel percorso.

Pensando ad una strutturazione dello spazio introdotta e formalizzata da Lewin, il GIS (*Generalized Interval System*), Rings realizza una mappatura bidimensionale dove agiscono i due parametri di *sd* e *pc*, sopra descritti. Diventa così possibile ricostruire visivamente il gioco delle prospettive generate da un certo passaggio musicale. L'evento, invece di coincidere con un punto, si rappresenta con un'area, trasmettendoci così l'idea di una più generale apertura di senso che lo caratterizza. In quella mappa non c'è solo un dato grezzo, riconducibile all'acustica, ma il nostro modo di sentirlo, ossia di collocarlo *strategicamente* entro un contesto sostenibile: in pratica diventiamo co-protagonisti di quell'evento e, più in generale, di una strategia comunicativa.

Un esempio chiarirà l'approccio. Nello schema di Fig. 1, sul lato orizzontale, troviamo il parametro *sd*, dove i numeri sono seguiti dal simbolo ^ che individua i gradi della scala (sentiti). In verticale vediamo invece il parametro *pc* della mappa. Dovrebbero esserci 12 elementi, corrispondenti alle 12 note della scala cromatica, ma poiché una certa area non viene utilizzata, sono state omesse 4 pitch classes (da 5 a 8). Le altezze 10 e 11 sono indicate rispettivamente con le lettere *t* (ten) ed *e* (eleven).

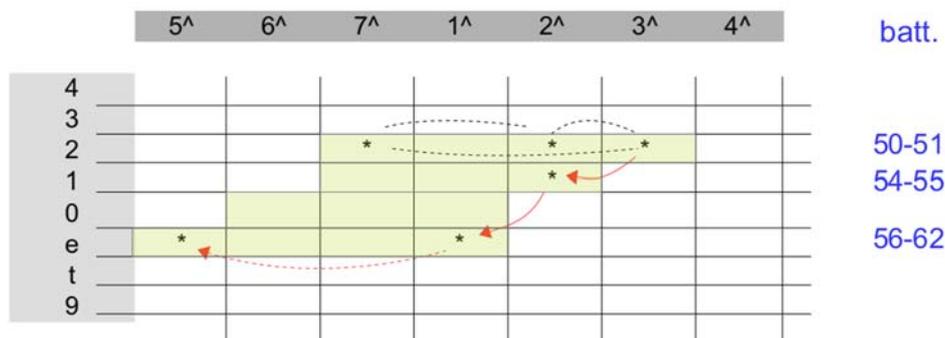


Fig. 1 – GIS *sd/pc* del finale del Lied *Der Doppelgänger* di Schubert

Più in dettaglio, il grafico si riferisce alle ultime 12 battute del Lied di Schubert, *Der Doppelgänger*, su testo di Heine (Fig. 2), tipico esempio di quel concetto di *Mehrdeutigkeit* (pluralità di significati) assai caro alla teoria musicale romantica¹⁵. In pratica il tema del “doppio”, cui si riferisce il testo poetico, viene indagato in modi ancora più sottili dalla musica. Il poeta, soffermatosi una notte davanti alla casa dove un tempo viveva la sua amata, scorge un uomo affranto dal dolore. Presto, con sua grande angoscia, riconoscerà in quelle sembianze se stesso¹⁶. La musica mette in campo una serie di espedienti per moltiplicare più sensi associati allo stesso oggetto. Analizzeremo solo un piccolo tassello di tutta la costruzione: la mano destra del pianoforte, parte superiore, delle bb. 50-62.

Il *do##* di batt. 50 viene percepito come sensibile della tonalità di *Re# min*, già presente dalla b. 47. Nell'interazione della coppia *sd/pc* ciò si esprime

¹⁵ Janna K. SASLAW & James P. WALSH, *Musical Invariance as a Cognitive Structure: “Multiple Meaning” in the Early Nineteenth-Century*, in Ian Bent (edited by), *Music Theory in the Age of Romanticism*, Cambridge U. P., 1996, pp. 211 – 232.

¹⁶ «Tu mio sosia, mio pallido amico, perché mimi la mia pena d'amore? che in questo luogo mi ha tormentato così tante notti in un tempo passato?»

come ($7^{\wedge}, 2$), dove 7^{\wedge} è il suono percepito, il 7° grado della scala, mentre 2 è la pitch-class $do\#\#$ (che equivale, con il temperamento, al *re*). Nella battuta successiva, la medesima nota modifica il suo “mostrarsi”, integrandosi in un nuovo contesto: l'accordo, per un verso, suona come 7a di dominante (leggendo il *mi\#* come *fa*) e in tal caso la nota sotto nostra osservazione sarà indicata con ($2^{\wedge}, 2$). Per altro verso, il medesimo accordo suona come una 6a eccedente di *Si*, in una lettura meno banale della precedente (e per questo forse non considerata subito), e tuttavia possibile. Nel nostro spazio si produce l'etichetta di ($3^{\wedge}, 2$). Il processo si conclude a b. 54 dove finalmente sembra fissarsi l'avventura della nostra nota: scendendo su $do\#$, in un accordo di Dominante, dei due ultimi significati si stabilizza il secondo, il ($3^{\wedge}, 2$), con l'affermazione della tonalità di *Si* minore, che è poi quella dell'inizio. La caduta sulla tonica *si*, di b. 56, ricongiunge la melodia del pianoforte con la voce, con un inequivocabile ($1^{\wedge}, e$). Ma c'è un ultimo colpo di scena: il pianoforte, che raccoglie ed espande il *si* su cui si è chiuso il canto, provvede a inquadrarlo in una nuova prospettiva, generata dalla dominante di batt. 60: da ($1^{\wedge}, e$) si passa dunque a ($5^{\wedge}, e$).

Fig. 2 – F. Schubert, *Der Doppelgänger*, sezione finale

In realtà parlare di un V grado ben definito sull'ultimo accordo è un po' azzardato. Non c'è spazio sufficiente, né troppa convinzione, per giungere ad una chiara percezione di quest'ultimo spostamento di asse tonale. Siamo

spesso condizionati dalla necessità di riempire con etichette “chiare e distinte” i vari eventi musicali. Ciò perché assegniamo un valore negativo a un difetto di definizione, come fosse indice di una mancanza, un vuoto di senso che ci chiama a riempirlo. Ma il senso di questi momenti risiede proprio in quella difficoltà di optare per una o per l'altra ipotesi. Ancora una volta, è il senso come *risultato* che manca, ma non senso come progetto, come stato di cose, che in questo caso diventa un *asintoto*, dove più curve tendono all'infinito senza congiungersi, rimanendo indipendenti. La lezione è che ogni *vista* è sempre parziale e, come nel cubo di Necker, possono sovrapporsi più piani prospettici fra loro indipendenti. Di conseguenza l'analisi musicale diventa lo strumento per un percorso che ci sollecita ad una pluralità di esperienze di *vedere come*¹⁷.

La Fig. 1 ci permette di cogliere come la semplice discesa di una 3a minore, da *re* (o *do##*) a *si*, coinvolga di fatto un'importante area dello spazio, la cui estensione riflette meglio la complessità della situazione. È vero che abbiamo messo in campo aspetti legati ad una sintassi preesistente (la dominante, la sensibile, ecc.), ma nel contempo abbiamo dovuto porre in essere anche una *strategia momentanea* perché gli accostamenti di 7a, almeno tra le bb. 51 e 52, esulano da un sistema di regole preconfezionato. Schubert ci chiede insomma di entrare nel gioco: il *do##* di batt. 50, come sensibile, ci spinge a salire; la riscrittura dell'accordo ha trasformato la qualità di quella nota in una 7a, che ci spinge a scendere¹⁸. Anche il *si* finale, che cambia il suo *quale* da 1^ a 5^ (o, quantomeno, è in bilico tra essi), ci produce, ad un primo esame, due stati intenzionali differenti e contrari: il primo di riposo, il secondo di protensione dominantica. Quest'ultima, colorando l'ultimo accordo del brano, risuona senza poter avere un seguito, alludendo a una *strategia* di sospensione fine a se stessa, a un “dopo” (il risuonare della corona e poi lo scemare del suono) in cui la domanda del poeta – “perché mimi le mie

¹⁷ Sul concetto wittgensteiniano di “vedere come”, discusso nelle *Ricerche Filosofiche*, vi è un'ampia letteratura sotto differenti prospettive. Richiamo in questa sede, per le sue forti implicazioni musicali, il volume di Alessandro ARBO, *Entendre comme. Wittgenstein et l'esthétique musicale*, Hermann, 2012.

¹⁸ Lo scendere o il salire, legati a certi gradi della scala, sono l'effetto di abitudini culturali che hanno foggato la nostra *lingua madre* musicale. Possiamo comunque leggere in queste metafore altrettante *azioni* immaginative.

pene d'amore?" – trova nella mancata e impossibile risposta il suo stesso senso.

Trasformazioni

Nella sezione precedente ci siamo soffermati su un aspetto per certi versi preliminare alla teoria trasformazionale. Abbiamo cioè indagato la natura multiforme della nostra percezione, e come in essa siamo di fatto coinvolti in senso costitutivo. Non siamo, cioè, dei semplici decodificatori di segni (qui trovo una Dominante, lì trovo una ripresa tematica, ecc.), ma protagonisti di un campo d'azione in cui il senso delle cose nasce dalla nostra interazione con esse. Esiste sempre, almeno in campo estetico, una *latenza* sistematica di altre “viste” degli oggetti e questo ci induce a supporre (e tentare) sempre nuove configurazioni di senso. Non per giungere più vicini alla verità, ma per esplorare nuove possibilità.

L'aspetto che invece è centrale – ma teoreticamente più complesso – della teoria di cui ci stiamo occupando è proprio lo studio delle *trasformazioni* intese come azioni, come gesti intenzionali. Relativamente alle trasformazioni dell'armonia, Lewin le definisce «ciò che uno fa ad un accordo per ottenere un altro accordo». In musica, poi, abbiamo la complicazione della doppia figura dell'esecutore e dell'ascoltatore, che in genere viene risolta sostenendo che il secondo non è altro che un esecutore potenziale che mappa – in modo analogo, seppure passivo – le sue strutture mentali e i suoi gesti intenzionali per raggiungere uno scopo. L'esecutore realizza quei gesti, l'ascoltatore li vive in modo simbolico.

Ora proprio la condizione particolare dell'ascoltatore ci permette interessanti riflessioni. Ad esempio, come già ho detto, vorrei declinare l'azione di cui parla Lewin nella forma di una particolare “vista” verso un certo target. Nel senso che il target assume un suo particolare colore proprio a partire dalla prospettiva in cui si inserisce e a partire dalla quale io mi *intenziono* verso di esso. Quando prima si parlava dell'espressione “ti ci vogliono quattro ore di cammino”, si intendeva proprio questo: una fase iniziale che si rapporta a quella finale e al lavoro necessario per arrivarci. Ma può anche non trattarsi nell'immediato di un “lavoro”; può essere anche una particolare prospettiva con cui guardo un oggetto. L'ambigua Dominante con cui si chiudeva il Lied

di Schubert prima esaminato risponde a questa posizione: non tanto è una Dominante nel senso sintattico del termine (viene peraltro svuotata del suo oggetto, la tonica), ma uno stato esistenziale. Dobbiamo quindi sintonizzarci non con ciò che l'armonia classica, come codice, definisce dominante – qualcosa che preesiste a chi ascolta -, ma con l'area di sensi che, in quel particolare momento, quella dominante ci dischiude. In senso trasformatore possiamo pensare a tre differenti "viste", come le chiamo io, che ci "mostrano" un particolare paesaggio: una visione *dall'alto* (come suonano, in genere, le Dominanti), ma anche, in questo caso, una visione *all'indietro* (la sua potenziale tonica è nella battuta precedente). Infine potremmo pensarla come una tonica di Si che si colora di una luminosa 3a maggiore (ricordiamo che il brano è in Si minore). In tal caso la "vista" si conformerebbe ad un *piano zero*. Quale delle tre letture è migliore? Sono tutte legittime, ma in ogni caso nessuna esiste di per sé in quanto ciascuna attende un ascoltatore che la porti in vita, che ci metta "del suo", che le infonda quella fiducia necessaria per renderla credibile. Da qui il ruolo "creativo" che può svolgere l'analisi musicale, capace di farsi da *facilitatore* per spianare e favorire nuovi scenari che siano percettivamente sostenibili, differenti visioni da giocare; un tema che affronterò nell'ultima parte di queste mie riflessioni.

Spostiamoci per ora su un altro Lied di Schubert, *Auf dem Flusse*, dalla raccolta dei *Winterreise* (1827), su testo di Wilhelm Müller¹⁹. Il poeta si confronta con le acque di un torrente che si presenta in bilico tra la natura fluente e irrequieta che aveva un tempo e l'immobile coltre di ghiaccio che ora lo ricopre. Nella parte finale il narratore si chiede però se, proprio come il suo cuore, quel ghiaccio non nasconda e trattenga un "profondo" che rimane turbolento e irruento. A batt. 9, l'inizio che pareva tranquillo viene rotto da una modulazione, in *pianissimo*, di grande effetto per via dell'immediatezza con cui si presenta: il *si* della Dominante, mutatosi in *la#*, produce uno spostamento da *mi* minore a *re#* minore. Letto sul nostro spazio *sd/pc*, il (5[^], 11) si trasforma in (5[^], 10): il *quale* della nota si conserva, a fronte di un movimento di semitono sul lato *pc*. Il medesimo senso qualitativo della nota (che invece, *acusticamente*, si modifica) può leggersi come il rimanere affacciato del poeta

¹⁹ LEWIN dedica a questo Lied un lungo articolo (*Auf dem Flusse: Image and Background in a Schubert Song*, in «19th-Century Music», 6-1, 1982, pp. 47-59), sebbene da una prospettiva non ancora trasformatore.

su due mondi paralleli e simbiotici: il suo “cuore” (*Herz*) e il fiume (*Fluss*). Sul piano armonico, l'analisi tradizionale rileverebbe in questo passaggio l'accostamento di due Dominanti, quella di mi minore, la tonalità iniziale, e quella di re# minore, nella quale si entra²⁰. Sul piano trasformatore il passaggio implica invece un'operazione che i neo-riemanniani definiscono **L**, che prima abbiamo spiegato. In pratica due note su tre (la 3a minore) rimangono ferme, mentre la fondamentale scivola di semitono verso il basso. Possiamo leggere questa relazione come un particolare gesto intenzionale. In linguaggio metaforico **L** potrebbe essere quella situazione in cui, svoltando l'angolo, ci si presenta un lato suggestivo di una piazzetta, che “ci si offre” con una particolare luce e una singolare prospettiva dei suoi edifici. L'inaspettata “vista” di quella piazzetta è anche la “portata” di una possibile azione con cui ci apprestiamo a raggiungerla. Vorrei proporre di pensare la relazione tra i due accordi – che sbrigativamente definiamo le due Dominanti – come qualcosa che non ci rimanda all'ordine della sintassi, ma ad un certo modo con cui noi esperiamo la loro presenza. Non sono dunque i due accordi come oggetti ad interessarci, ma la *qualità del gesto* con cui noi avvertiamo, intenzionalmente, il loro confrontarsi. Che è come dire: la loro specificità, il loro “suonare”.

Poco più avanti, nella 5a strofa del medesimo Lied (da b. 41), il canto si assesta intorno a un ricorrente *re#* che assume numerosi stati, ma ora il quadro è rovesciato. Come indica la Fig. 3a, le varie occorrenze passano da $(7^{\wedge}, 3)$ a $(1^{\wedge}, 3)$, a $(5^{\wedge}, 3)$, per poi tornare a $(7^{\wedge}, 3)$. Nello spazio d'azione degli *intervalli* (considerando cioè i reciproci posizionamenti e non le singole note) esse non si riducono al ribattere della medesima nota. Al contrario, incrociandosi con le differenti prospettive tonali in cui si integrano, si producono intervalli *qualitativi* differenti. Sono del tipo $(n, 0)$ dove la componente *qualia* cambia (differenti valori di n), mentre quella *pc* rimane immutata. Ossia, nella fattispecie, $(2^{\wedge}, 0)$, $(5^{\wedge}, 0)$, $(3^{\wedge}, 0)$.

I vari momenti estendono in modo paradossale l'orizzonte di senso di una sola nota. Tuttavia, in questa analisi rimaniamo ancora sul lato misurativo degli intervalli, anche se in chiave qualitativa. Le frecce della Fig. 3a ci indicano semplicemente una cronologia che riflette lo scorrere temporale. Si noterà che la prima occorrenza di $(7^{\wedge}, 3)$ presenta una freccia tratteggiata su un

²⁰ La triade è minore ma, poggiando sulla 5a, per l'armonia classica “suona” come *quarta e sesta* di dominante, in quanto sua preparazione.

ipotetico ($1^{\wedge}, 4$) che però è solo una nostra proiezione, in quanto la risoluzione si realizzerà solo più tardi.

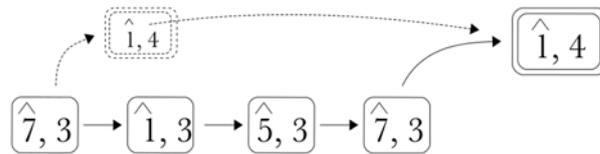
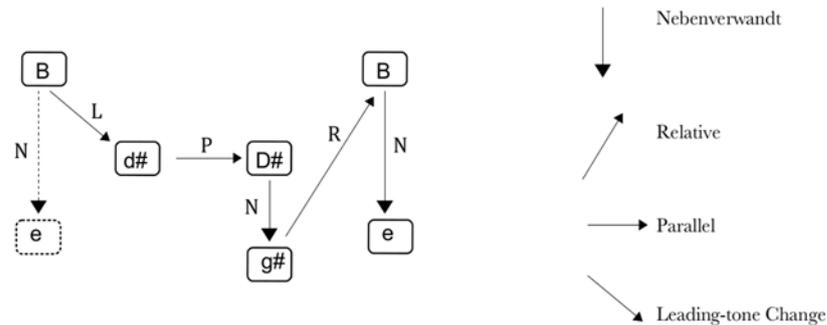
Dobbiamo ancora fare un piccolo passo per cogliere gli aspetti più strettamente trasformativi²¹. Tutto il passaggio a partire dalla 5a strofa è un luogo di strette relazioni neo-riemanniane (Fig. 3b²²). I vari accordi, nel loro succedersi, sono coinvolti nelle relazioni indicate dalle lettere. Troviamo anche la **N** che è l'iniziale del tedesco *Nebenverwandt* (ossia: “strettamente legato”) con cui si indicano particolari relazioni di 5a²³.

Il network rappresentato in Fig. 3b assegna un'etichetta ad ogni freccia, ma in questo caso le frecce non indicano più un movimento temporale preciso, bensì un *gesto intenzionale*. La direzione di ogni freccia esprime un'operazione neo-riemanniana particolare, come riportato nella *legenda* alla destra della figura. Possiamo pensare a questo network come uno schema interrelato che ci restituisce una rete di intenzionalità come altrettante prospettive percettive e azioni atte a realizzarne la “portata”. Il network è indifferente ad un centro tonale: ogni cella è inserita in un gioco di “viste” ognuna delle quali è un modo di esprimere un gesto trasformativo. Non c'è quindi una sottodominante che va su una dominante, o una dominante che risolve in tonica, o almeno non è questo l'importante. Scavalchiamo la sintassi ed entriamo in un nuovo mondo dallo *star-gate* dell'analisi trasformativa: ogni triade *agisce* entro una sua posizione prospettica, da cui si aprono delle “viste” singolari. Tornando alla nostra metafora: qua si apre uno squarcio su una piazzetta (questo può essere **R**), là uno spiraglio su un campanile (diciamo **L**), laggiù lo sguardo si incunea lungo il viale alberato (pensiamo a **P**). Così inteso, il nostro network è *un ascolto*, ossia un paesaggio sonoro che ci accoglie e ci convoca, aprendoci degli scenari.

²¹ La differenza tra un GIS, che è ancora espressione di un'attitudine cartesiana, e un network trasformativo è descritta formalmente da Lewin con la matematica dei gruppi e dei semi-gruppi. Su questi aspetti, tuttavia, non ci dilungheremo.

²² Le lettere entro i riquadri seguono la notazione anglosassone, con le maiuscole che indicano una triade maggiore mentre le minuscole una triade minore.

²³ Per semplificare diremo che **N** porta una triade Maggiore su una triade minore una 5a sotto, mentre una triade minore si trasforma in una triade Maggiore una 5a sopra. Sui motivi di questa doppia costruzione, che possono apparire bizzarri, non mi soffermerò in questa sede. Diciamo solo che si ispirano alla cosiddetta visione *dualistica* tipica del pensiero di Riemann.

a) bb. 41-54, trasformazioni sul lato *qualia* del re# al canto

b) bb. 41-54, network di un ascolto neo-Riemanniano

Fig. 3: a) trasformazioni tra le bb. 41-54 *Auf dem Flusse* di Schubert; e b) network dell'intera sezione.

Sul piano logico, possiamo prendere le varie “viste” e usarle in senso astratto, come verbi senza nomi, come una “prosodia” senza parole²⁴. Possiamo cioè rimuovere, in un gioco di astrazione, le etichette dentro i nodi, lasciando solo quelle per le frecce²⁵. Qui si annida una rivoluzione copernicana nel nostro modo di pensare: sul piano formale, mentre convenzionalmente si parte dai punti *s* e *t* e *poi* si trova un'operazione *r* che li lega, nell'approccio trasformatore la *r* è un precedente logico, che *produce t* se applicata ad *s*. Ossia, «gli oggetti sono derivati dalla trasformazione»²⁶. Fuori dal formalismo, tuttavia, a diventare protagonista è l'azione, che è qualcosa di più di una relazione. Occorre cioè pensare a un contesto dinamico dove “accadono” delle cose, non ad una semplice configurazione di oggetti inerti combinati fra loro.

²⁴ Marcello LA MATINA, *Note sul suono. Filosofia dei linguaggi e forme di vita*, Ancona, Le Ossa, 2014, p. 30.

²⁵ Formalmente questa costruzione si chiama grafo.

²⁶ Michael SICILIANO, *Two Neo-Riemannian Analyses*, in «College Music Symposium», 45, 2005, 81-107, p. 84. Si veda anche Dmitry TYMOCZKO, *A Geometry of Music*, Oxford U.P., 2011 p. 41.

Pensiamo a un esercizio di *ear training* dove insegniamo a uno studente il valore di **R** o di **L**, ossia l'atteggiarsi (o il protendersi²⁷) verso qualcosa in un certo modo, il sapore di un *contesto* entro cui calarsi e l'azione, seppur simbolica, che ad esso inerisce. Possiamo addestrare il nostro studente prima lavorando con una etichetta, poi con due, poi con tre, alla fine giocando a ripercorrere (ricostruire?) la Fig. 3b. Di questi gesti senza argomento, che ci ricordano il noto *xRy* di Wittgenstein²⁸, Lewin offre una sua lettura nel corso di un'analisi di un brano del Quartetto op. 5 di Webern²⁹, come riportato in Fig. 4.

Ogni freccia possiede un'etichetta (che in questa sede non approfondiremo) per una corrispondente azione. Alcune frecce hanno un doppio verso, significando che gli eventi si sovrappongono temporalmente. I nodi allungati alludono invece ad un protrarsi di quell'evento nella sua interazione con gli altri.

Il grafo di Fig. 4 ci restituisce una mappa di azioni intenzionali che rappresentano particolari gesti d'ascolto. Essi risultano tematizzati perché resi indipendenti dai loro argomenti, ossia dai loro confini gestuali. Rings spiega molto bene il senso di un'operazione come questa che può sembrare molto astratta e poco naturale, ma a pensarci bene non lo è, e i musicisti la usano forse tutti i giorni. I grafi infatti (ossia le reti i cui nodi non hanno etichetta) descrivono una relazione in dettaglio «come, per esempio, quando sentiamo che un gesto vocale “salta su di una 3a minore” o che quel pianista sta «arpeggiando una triade – anche se potremmo essere del tutto inconsapevoli di quali note effettive sono implicate»³⁰.

²⁷ Nel primo caso diamo più importanza alla contemplazione dell'azione, nel secondo all'azione in sé, intesa come un moto (che è poi l'accezione di Lewin).

²⁸ Ludwig WITTGENSTEIN, *Quaderni 1914 – 1916*, (4.10.1914), in *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi, 1968.

²⁹ David LEWIN, *Transformational Techniques in Atonal and Other Music Theories*, in «Perspectives of New Music», 21-1/2, 1982, 312-371, p. 325.

³⁰ Steven RINGS, *Tonality and Transformation*, cit., p. 118

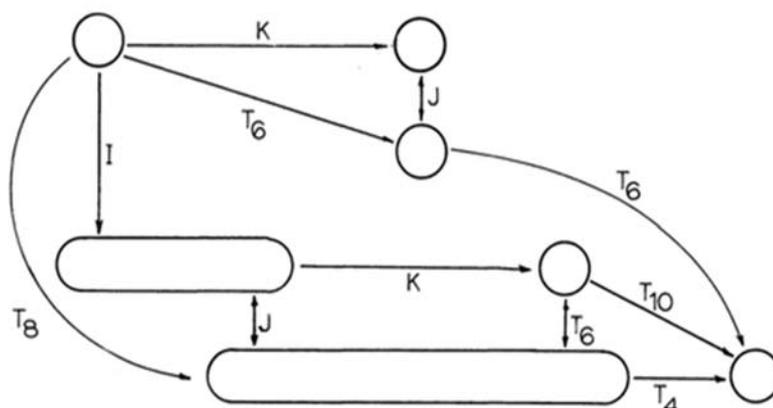


Fig. 4 – Grafo, da Lewin [1982b]

Dire che il cantante, in un certo momento del brano, salta di 3a è un'espressione che non ci appare poi così astratta, anzi è assai comune nel nostro modo di vivere una performance. Forse proprio perché, alla fine, è il gesto che conta, non l'inizio o la fine del percorso. Come se, ritornando alla nostra metafora iniziale, ricordando in futuro la nostra passeggiata, fossimo più soddisfatti della nostra "impresa" nel raggiungere il rifugio, che non del solo esito finale di quell'esperienza. In quella passeggiata è racchiuso un gesto che trascende la meta, non per escluderla, ma per inglobarla³¹.

Palestra per le orecchie

L'idea di isolare una relazione musicale, privandola dei suoi argomenti ($I \times R y$), può essere letta come una forma di estrema astrazione. Pensiamola, però, come una particolare presa di coscienza: spostare il focus dalle note al gesto, come per dire che la cosa veramente importante è l'esperienza degli eventi in cui siamo co-implicati. Potremmo allora riscrivere una partitura per "notare" i nostri gesti intenzionali che, una volta posti in essere, esemplificano uno scenario d'ascolto. Forse è quello che fanno molti compositori. L'etichetta di ogni gesto potrebbe ricordarci la "portata" di quella trasformazione

³¹ Rings, rispondendo ad una critica di Tymoczko a Lewin, sull'intervallo di G-E \flat che caratterizza la 3a Sinfonia di Beethoven scrive che «gli intervalli in un GIS non sono definiti dai loro punti di inizio e fine, ma dalla relazione che l'ascoltatore o l'analista costruiscono tra quei punti, una relazione che è generalizzabile indipendentemente dai punti in questione» (*Tonality and Transformation*, cit., p. 20).

(ossia il *peso* che è a carico della nostra “apertura” verso quegli eventi), una strategia posta in essere, il “sapore” che vi è associato. Da più parti, ormai, in certa letteratura analitica, si tende a sostituire le etichette di tipo tecnico che descrivono particolari successioni armoniche con il termine generico di ascolto. Il network della Fig. 3b è *un ascolto*, come pure il grafo della Fig. 4. Nei testi di Lewin si discute continuamente la possibilità di percepire o meno una certa trasformazione, e spesso egli racconta esperienze di *auto-training*³². La sua analisi vuole essere proprio la narrazione, e soprattutto il supporto, di un'esperienza d'ascolto. È qui che si riformula la disciplina: l'analisi musicale cessa di essere lo strumento tecnico che punta a *spiegare* la musica o a cogliere il *lato giusto* del suo apparire. Essa diventa piuttosto lo strumento di riflessione che apre nuovi scenari (e con esso nuovi oggetti), che spinge a ipotizzare possibili percorsi, a costruire dei contesti capaci, a loro volta, di assegnare senso. Non per scovare ciò che viveva di nascosto e aspettava di essere portato alla luce, bensì per istituire un campo sensato di possibilità, in cui nuovi attori e nuove comparse, d'un tratto, si conquistano la scena (per Wittgenstein, un “balenare dell'aspetto”), oppure i medesimi oggetti si cambiano maschera e salgono o scendono nei ruoli di primo piano³³. È questo il lato creativo, quasi estetico, dell'analisi musicale. I vari momenti della musica, per via della tipica *densità* del suo linguaggio, ammettono e consentono differenti proiezioni di senso. L'ascolto non è che il susseguirsi di strategie locali capaci di effettuare queste proiezioni, salvo poi verificarle e metterle alla prova. L'analisi può offrire un supporto proprio alla scoperta e alla legittimazione di differenti strategie³⁴.

³² Come quando scrive: «Per sensibilizzare l'orecchio su questi aspetti, raccomando il seguente esercizio che ho usato su me stesso con molta soddisfazione (...)», in David LEWIN, *Musical Form and Transformations. Four Analytical Essays*, Oxford U.P., 2004, p. 42.

³³ «Quello che percepisco nell'improvviso balenare dell'aspetto – scrive Wittgenstein – non è una proprietà dell'oggetto, ma una relazione interna tra l'oggetto e altri oggetti» (*Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero, Einaudi, 1967, p. 278). Sebbene non sia questa la sede per approfondire, va messo in chiaro che l'idea di analisi che stiamo discutendo non persegue i suoi obiettivi tramite forme di spiegazione concettuale “forte”. Essa piuttosto deve limitarsi a suggerire – un “eco di pensiero” – indicando (“mostrando”) un campo di possibilità (“uno stato di cose”) i cui oggetti vengono ad acquistare senso.

³⁴ «La percezione – scrive Merleau-Ponty – è appunto quell'atto che in un sol tratto crea, con la costellazione dei dati, il senso che li collega – quell'atto che non si limita a scoprire il senso che essi hanno, ma fa sì che abbiano senso» (*Fenomenologia della percezione*, cit., p. 74).

Farò su questo un ultimo esempio da Chopin³⁵. Prendiamo il celebre inizio del primo Preludio dell'Op. 28 (Fig. 5).



Fig. 5 – Chopin, Preludio Op, 28 n. 1, bb. 1 - 4

La voce superiore propone, con un'ottava temporalmente sfasata, una linea che da *sol*⁴ sale fino a *do*⁵. Da un'ottica schenkeriana si tratta di un percorso di quarta (*Quartzug*) che può essere bene inteso come un gesto intenzionale che ha di mira l'arrivo sul *do*, la tonica del brano. L'esperienza di questo inizio è quella di una posizione sbilanciata, determinata dalla 5a *sol*. Siamo su un gradino, o su un'altura: il 'cadere' per trovare un punto d'appoggio è insito nel suo essere 5a – almeno così le nostre abitudini di ascolto ce la fanno, da sempre, sentire. Ma se il *sol* ci è chiaro, qual è allora il ruolo del *la* che lo segue? Uno studente di armonia, ossequioso delle regole, direbbe che il *la* è una nota di volta perché con questo nome si indica quella fioritura con cui ci si allontana di grado per poi tornare, sempre di grado, sulla nota reale. Ma in questa lettura non c'è partecipazione, non c'è intenzionalità. Piuttosto, ad un primo esame il *la* può essere l'inizio di un *gesto mancato*, con cui proviamo (un paio di volte) come a prendere la rincorsa, prima di slanciarci effettivamente sul *do* e raggiungerlo a batt. 4. Il *do* è laggiù, come meta. È il nostro "rifugio sulla montagna", e noi dobbiamo conquistarlo. Ma abbiamo bisogno di slancio perché tutto intorno a noi freme: è la scrittura di Chopin che ci trasmette questa sensazione. Basta guardare gli strati di suono dove si intrecciano e si confondono potenziali linee indipendenti: un basso, una voce centrale, una superiore, un'ultima voce che si intravede appena sotto il canto. Il tutto è indistinto, a cominciare dalla stessa melodia che viene raddoppiata con un leggero sfasamento temporale, a distanza di ottava. La scrittura di Chopin, tradotta in gesto

³⁵ Riprendo, per questa analisi, alcuni spunti contenuti in RINGS (2011, cit., pp. 146-147).

sonoro, “esemplifica” l'ansia, ma anche il desiderio. E forse è proprio il desiderio che, come spesso accade, paralizza il gesto: il troppo volere ci fa perdere tempo, e la corsa è rimandata. L'analisi costruisce un senso intorno a quella scrittura.

Tuttavia, nel medesimo passaggio si annida un'altra proiezione in attesa di conferma. Un altro ascolto potrebbe infatti cogliere il *la* non come il primo step di un percorso intenzionale verso il *do*, ma come l'ulteriore componente di un aggregato sonoro di quattro suoni (e non di tre) che, oltre alla triade di *Do*, contiene il *la*, ciò che tecnicamente si chiama “sesta aggiunta”. In questo scenario la sonorità su cui si avverte un indugio (lungo il movimento lineare che conduce a *do*) è più carico, più denso. Non è più un punto, cioè un solo suono (il *sol*) ma qualcosa di più esteso, contenente anche il *la*. Più propriamente, non c'è più un *sol* e un *la* separati, ciascuno con un ruolo gerarchicamente disegnato, ma è ora il *sol-la* come coppia a rappresentare la fase di insorgenza del percorso melodico. A suggerire questo ascolto (a *innescare* questa proiezione) è ancora una volta la scrittura di Chopin: lo sfrangiarsi dell'armonia in tante micro linee, a metà strada tra la *fissione* delle voci (perché si vedono sulla parte e si sentono all'orecchio), e la *fusione*³⁶ delle stesse in un unico magma sonoro. Analogamente, l'insorgere del canto può sentirsi prendere forma a partire da una nota (il *sol*), *ma anche* da due (il *sol-la*)³⁷. L'accordo con 6a aggiunta ci trasmette un senso di maggiore densità che ben si sposa con l'atmosfera sonora di questo inizio, salvo poi, come prima, intraprendere il gesto di movimento verso il *do*. Ma l'intero evento, da questo contesto, proietta ormai altri sensi: si perde forse l'ansia o l'eccesso di desiderio (scompare il gesto mancato) e si guadagna sul lato della magnificenza del suono, della sua complessità e del suo espandersi. Ecco: io sentirei in questo ascolto l'esemplificazione, nel *farsi* della scena uditiva, di qualità energetiche e di forza espansiva. Forse è un invito ad un approccio contemplativo verso la sonorità in quanto tale. Ancora una volta, tutto questo è in stretta relazione con la scrittura di Chopin.

Proviamo a rappresentare questi ascolti con la notazione trasformazionale.

³⁶ Fissione e fusione sono le due tendenze latenti e in eterno conflitto, come i mitici cavalli di Platone, con cui Albert BREGMAN descrive la percezione della scena uditiva (*Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge, MIT Press, 1990).

³⁷ Metto in corsivo l'articolo *il* per indicare che stiamo parlando di un singolo oggetto.

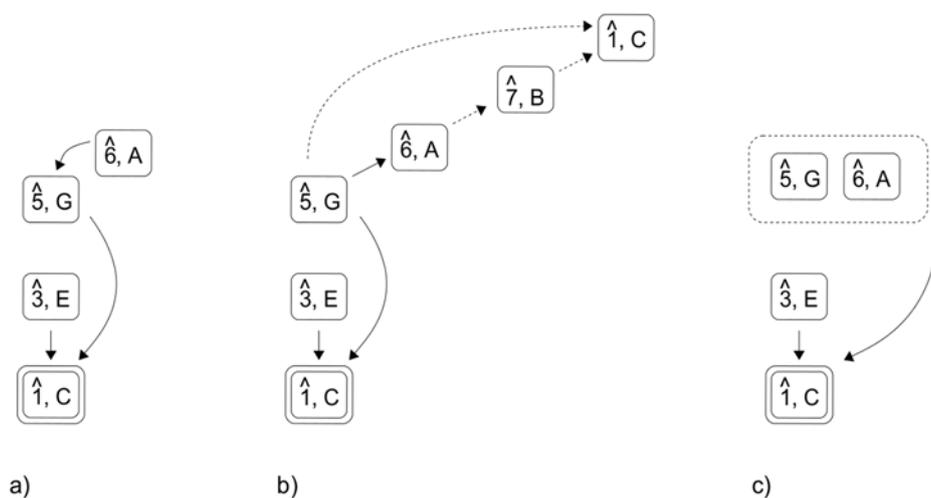


Fig. 6: tre differenti ascolti dell'inizio del Preludio Op. 28 n. 1 di Chopin

Ogni network della Fig. 6 esprime la rete di orientamenti associati alle varie etichette presenti nei nodi. Il nodo della tonica si distingue per avere un doppio bordo. In Fig. 6a abbiamo il caso più banale, dove il *la* suona come una fioritura del *sol*. A sua volta il *sol* non ci appare orientato verso l'alto nel percorso che lo porterà, più avanti, al *do5*, ma è piuttosto in diretto riferimento alla sua fondamentale *do4*. In Fig. 6b, che è forse lo scenario più comune, il *sol* è il punto di partenza per un gesto intenzionale di quarta. In questo caso, dal *la* non si torna indietro, ma piuttosto ci sentiamo spinti in avanti, ed è qui che avvertiamo la sensazione di un gesto mancato, che deve ripetersi tre volte prima di andare a buon fine. Nel caso 6c, infine, la sesta si fonde alla quinta costituendo un unico grande nodo, relazionato solo con la tonica, senza proiettarsi in avanti.

Per concludere

Come si può immaginare, i vari scenari non sono tutti alla nostra “portata”. Spesso è necessario educare il nostro orecchio e la nostra sensibilità a cogliere quel particolare contesto. Ad esempio lo scenario 6c richiederà un certo *training*, ma alla fine, se raggiungiamo il risultato, potrebbe aprirsi un mondo che prima non esisteva.

È questo forse quello che intendeva Lewin quando parlava di analisi come *atto creativo*. Possiamo ipotizzare casi più complessi di quelli qui discussi, dove l'analisi può aiutarci a costruire scenari uditivi impensati, come altrettante sollecitazioni a *vedere come*. Alla base c'è l'idea che l'ascolto è un'esperienza di contatto con differenti contesti (che formalmente vengono chiamati spazi) entro cui muoverci. L'analisi è lo strumento per prenderne coscienza e lasciare che si attivino le conseguenze concrete di questa operazione. Lewin è sicuro quando scrive che «noi intuiamo molti e numerosi spazi alla volta. Le strutture GIS e i sistemi trasformativi possono aiutarci ad esplorare ciascuna di queste intuizioni e investigare i modi in cui esse interagiscono, sia sul piano logico che all'interno di specifiche composizioni musicali»³⁸.

Certo, l'agenda di Lewin, e di quanti sostengono il suo approccio, è molto ambiziosa. Si può eccepire infatti che ne deriva un'ipotesi di ascolto forzato e poco naturale. Nell'inseguire l'idea (di stampo husserliano) che ogni oggetto è il luogo di innumerevoli prospettive, tutte da scoprire³⁹, egli di fatto – come osserva Mariam Moshaver – frantuma l'unità fenomenologica che, come “presa” sul Mondo, è indivisibile. Inoltre, continua la studiosa, «nel modello di Lewin non abbiamo abbandonato la nozione di spazio cartesiano (...) lo abbiamo solo moltiplicato»⁴⁰.

È evidente che l'analisi musicale paga il prezzo di essere una disciplina che agisce a ridosso di un testo (la partitura) e di lavorare, anche quando parla

³⁸ *GMIT*, cit., p. 250.

³⁹ Va ricordato che a metà Ottocento l'idea di una molteplicità di significati entra nei meccanismi stessi della teoria musicale. Secondo Fétis, l'evoluzione del pensiero musicale – e, diremmo, delle tecniche compositive – passa attraverso una fase unitonica, una transitonica, una pluritonica, per approdare a quella omnitonica, che tuttavia non va intesa (hegelianamente) come stadio finale. E nel luglio del 1832, sulla *Revue Musicale*, Fétis parla dell'armonizzazione sempre diversa della stessa melodia. Data una nota, scrive, occorre saper “trovare delle successioni armoniche tali che questa nota possa essere risolta in tutte le tonalità”. Liszt darà prova di seguire con grande interesse questo indirizzo. Ma il brano che certamente incarna più di tutti, e in modo sorprendente, questa filosofia è il Lied *Ein Ton* (1854) di Peter Cornelius, il 3° del ciclo *Trauer und Trost*, op. 3. È costruito infatti su un'unica nota al canto, il si, in un continuo gioco di armonizzazioni e riflessioni di suono. Per una sua analisi, cfr. Michael BAKER, *Voice Leading Issues in Cornelius's Ein Ton*, in «Dutch Journal of Music Theory», 2011, pp. 124-140.

⁴⁰ Miryam MOSHAVER, *Telos and Temporality: Phenomenology and the Experience of Time in Lewin's Study of Perception*, in «Journal of the American Musicological Society», 65-1, 2012, pp. 179-214, p. 202.

di ascolto, su una replica “fissata” di un’esperienza altrimenti effimera e passeggera. Tuttavia dobbiamo apprezzare lo sforzo di voler valorizzare gli aspetti fluidi e *strategici* di quella esperienza; già questo è un notevole passo avanti. Interessante è la posizione da cui si guarda al pezzo musicale, senza una pianificazione preventiva e totale della sua struttura, come invece fa, ad esempio, l’approccio schenkeriano⁴¹. I dubbi sulla difficoltà di precisare con maggior chiarezza alcuni aspetti metodologici dell’analisi trasformazionale – ad esempio cosa vuol dire essere *dentro* la musica, o come precisare l’azione che sarebbe coinvolta nell’esperienza d’ascolto – derivano dalla difficoltà di conciliare paradigmi di pensiero e metodologici che parlano lingue diverse: da un lato l’analisi musicale come disciplina che, per ambire ad uno status di scientificità, deve piegarsi a porre davanti a sé il proprio *oggetto*, sostenendo quell’«attitudine cartesiana» che Lewin ha così ben stigmatizzato; dall’altro l’ipotesi di volgere in senso fenomenologico la propria posizione di analisti. Si è detto che l’ascolto può ricevere input positivi dalla pratica analitica intesa in senso creativo. È ovvio però che al mutare dei paradigmi entro cui costruiamo le nostre teorie, muta anche l’oggetto stesso della nostra indagine. Ciò che l’approccio schenkeriano ci induce ad ascoltare, nella sua presa unica e totale della struttura, non è quanto emerge, ad esempio, da una prospettiva neo-riemanniana. Non solo perché si rendono pertinenti aspetti diversi, ma in quanto i (supposti) medesimi eventi diventano altra cosa, integrandosi nel nuovo “sistema” che si costituisce⁴². Infatti, lo spazio entro cui prendono

⁴¹ Edward CONE (*Three Ways of Reading a Detective Story or a Brahms Intermezzo*, in «The Georgia Review», 31-3, 1977, pp. 554-574) discute l’ascolto dell’Intermezzo op. 118 n. 1 di Brahms confrontandone le strategie con lo scenario di una *detective story* (Sherlock Holmes). Un ascolto che ammette una pianificazione preventiva dell’arco tonale del pezzo, scrive Cone, offre troppo presto la soluzione ad un brano che vive proprio dell’infinito rimando di ogni soluzione (almeno fino alla fine).

⁴² Suzannah Clark discute i diversi ascolti che possono derivare dalle teorie di Schenker e Riemann, ricordando che entrambi «cercarono di addestrare l’orecchio, ma verso cose radicalmente differenti» (Suzannah CLARK, *On the Imagination of Tone in Schubert’s Liedesand (D473), Trost (D523) and Gretchens Bitte (D565)*, in E. Gollin & A. Rehding (edited by), *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, Oxford U.P., 2011, 294-321, p. 303). Lo stesso Lewin, confrontando la natura dello spazio tonale di Riemann e quella più tradizionale dei “gradi della scala”, osserva due logiche musicali diverse: «gli oggetti e le relazioni musicali che Riemann isola e discute non sono semplicemente i vecchi oggetti e le vecchie relazioni rivestite con nuovi abiti; sono oggetti e relazioni essenzialmente diversi, inglobati in una geometria essenzialmente differente» (*Amfortas’s Prayer to Titirel and the Role of D in “Parsifal”: The Tonal Spaces of the Drama and the Enharmonic C ♭ /B*, in «19th-Century Music», Vol. 7-3, 1984, 336- 349, p. 345).

corpo i percorsi tra quegli oggetti è diverso, e per ciò stesso quegli oggetti mutano il loro essere⁴³.

È proprio la nascita di nuove “pertinenze analitiche” l’aspetto interessante e creativo. Questo si dovrà ottenere anche piegando il campo di lavoro verso ambiti meno indagati, primi fra tutti il suono, nella sua accezione materica. Gli strumenti trasformativi, passando per la formalizzazione di spazi d’azione quali sono i GIS, benché usati in prevalenza per lo studio di relazioni intervallari tradizionali, hanno la sufficiente duttilità per impiegarsi anche su grandezze meno convenzionali, ma forse più capaci di catturare altri lati della nostra esperienza d’ascolto.

Come tutti i prodotti geniali, l’opera di Lewin ha dovuto attendere non poco perché se ne comprendessero gli spunti e si aprisse un percorso virtuoso di approfondimento e di messa a punto⁴⁴. Lo spostamento di attenzione dagli oggetti musicali intesi come “cose”, agli eventi che implicano una relazione d’esperienza con l’ascoltatore, alle strategie, ai percorsi piuttosto che ai risultati, sono tutti aspetti che fanno sicuramente crescere l’analisi musicale come disciplina. Da qui occorrerà ripartire.

Bibliografia

ARBO Alessandro, *Entendre comme. Wittgenstein et l’esthétique musicale*, Hermann, 2012.

BAKER Michael, *Voice Leading Issues in Cornelius’s Ein Ton*, in «Dutch Journal of Music Theory», 2011, pp. 124-140.

BESSELER Heinrich, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Akademie-Verlag 1959, tr. it. *L’ascolto musicale nell’età moderna*, a cura di A. Serravezza, Bologna, il Mulino, 1993.

⁴³ Come ha scritto Wittgenstein, parlando della matematica, un certo metodo per risolvere i problemi non è come «un veicolo che ci porta in un luogo, il quale è la nostra autentica meta, comunque poi lo raggiungiamo». Quella nuova via è essa stessa la meta; quella via «è la località nuova, che prima non era ancora data. La nuova via stabilisce un nuovo sistema» (*Osservazioni filosofiche*, a cura di Marino Russo, Einaudi, 1976, p. 143, n. 155).

⁴⁴ All’inizio i suoi spunti sono stati raccolti in prevalenza sul lato formale e matematico della disciplina e meno su quello più analitico-musicale. Di recente sono usciti alcuni studi che hanno discusso la figura di Lewin, e della sua teoria, entro una cornice fenomenologica (M. MOSHAVER, *Telos and Temporality*, cit., B. KANE, *Excavating Lewin’s Phenomenology* cit.). Il pensiero di Lewin, infine, si è intrecciato con la ricerca, non meno affascinante, nel campo dell’Intelligenza Artificiale.

- BREGMAN Albert S., *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge, MIT Press, 1990.
- CLARK Suzannah, *On the Imagination of Tone in Schubert's Liedesand (D473), Trost (D523) and Gretchens Bitte (D565)*, in E. Gollin & A. Rehding (edited by), *The Oxford Handbook of Neo—Riemannian Music Theories*, Oxford U.P., 2011, pp. 294 - 321.
- CONE Edward, *Three Ways of Reading a Detective Story or a Brahms Intermezzo*, in «The Georgia Review», 31-3, 1977, pp. 554-574.
- GOLLIN Edward, *Neo-Riemannian Theory*, in «ZGMTH», 2/2–3, 2005
- HOOK Julien, *Cross-Type Transformations and the Path Consistency Condition*, «Music Theory Spectrum», 29/1, 2007, pp. 1-40.
- KANE Brian, *Excavating Lewin's Phenomenology*, in «Music Theory Spectrum», 33-1, 2011, pp. 27-3
- KOPP David, *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*, Cambridge U.P., 2002.
- LA MATINA Marcello, *Note sul suono. Filosofia dei linguaggi e forme di vita*, Ancona, Le Ossa, 2014.
- LEWIN David, *Generalized Musical Intervals and Transformations*, New York, Oxford U.P., 2007 (1a. edizione: New Haven, Yale University Press, 1987).
- LEWIN David, *Musical Form and Transformations. Four Analytical Essays*, Oxford U.P., 2004
- LEWIN David, *Amfortas's Prayer to Titirel and the Role of D in "Parsifal": The Tonal Spaces of the Drama and the Enharmonic C \flat /B*, in «19th-Century Music», Vol. 7-3, 1984, pp. 336- 349.
- LEWIN David, *Transformational Techniques in Atonal and Other Music Theories*, in «Perspectives of New Music», 21, n. 1-2, 1982a, pp. 312- 371.
- LEWIN David, *Auf dem Flusse: Image and Background in a Schubert Song*, in «19th-Century Music», 6-1, 1982b, pp. 47-59.
- MAZZONI Augusto, *La musica nella prima estetica fenomenologica*, «il Saggiatore musicale», 9-1/2, 2002, pp. 137-150.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Fenomenologia della percezione* (1945), 3a ed., Milano, Bompiani, 2005.

MOSHAVER Miryam, *Telos and Temporality: Phenomenology and the Experience of Time in Lewin's Study of Perception*, in «Journal of the American Musicological Society», 65-1, 2012, pp. 179-214.

RIEMANN Hugo, *Ideas for a Study "On Imagination of Tone" (1914)* (vers. Ingl.), «Journal of Music Theory», 36/1, 1992, pp. 81-117 (ed. Orig. *Ideen zu einer "Lehre von den Tonvorstellungen"*, «JbP» 21/22, 1914/15).

RINGS Steven, *Tonality and Transformation*, Oxford U.P., 2011.

ROCKWELL Joti, *Birdcage Flights: A Perspective on Inter-Cardinality Voice Leading*, «Music Theory Online», 15/5, 2009.

SASLAW Janna K. & WALSH James P., *Musical Invariance as a Cognitive Structure: "Multiple Meaning" in the Early Nineteenth-Century*, in Ian Bent (edited by), *Music Theory in the Age of Romanticism*, Cambridge U. P., 1996, pp. 211 – 232.

SATYENDRA Ramon, *An Informal Introduction to Some Formal Concepts from Lewin's Transformational Theory*, in «Journal of Music Theory», 48-1, 2004, pp. 99 – 141.

SICILIANO Michael, *Two Neo-Riemannian Analyses*, in «College Music Symposium», 45, 2005, pp. 81-107.

TYMOCZKO Dmitry, *A Geometry of Music*, Oxford U.P., 2011.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Quaderni 1914–1916*, in *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi, 1968.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Osservazioni filosofiche*, a cura di Marino Russo, Einaudi, 1976.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero, Einaudi, 1967.

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



lecito adottare un punto di vista di derivazione wittgensteiniana, la grammatica della composizione musicale fuori dalla prospettiva antropologico-prassiologica e dalla prospettiva antropologico-comunitaria¹.

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, 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 tecnica².

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 regola³.

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 Certainty*, 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 EGGBRECHT, *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* estetiche⁷ che, spesso portatrici di una confusione tra ambito *estetico* e ambito *poetico*, hanno tentato di fornire spiegazioni sulle innovazioni linguistiche dell'*avanguardia* musicale⁸.

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 evidenzii 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 avanguardia⁹, della musica sperimentale¹⁰ 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'ambito 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 psicologista 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 applicazione¹¹.

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 comporre¹⁴.

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 diverso¹⁵.

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 appiattare 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 linguaggio¹⁶.

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 regole¹⁸.

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 (Stockhausen¹⁹, Xenakis²⁰, 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 avvicinarsi²¹.

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 primitiva²⁴.

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 progettuale²⁵.

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 Wittgenstein²⁷.

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 altro³⁰.

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 altri³¹.

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 Cage³² e Franco Evangelisti³³ (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'ambita 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 Trincherò 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 Trincherò 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 Trincherò, 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 risposta⁴⁰.

Bibliografia

- BERIO Luciano, *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Bari, Laterza, 1981.
- BOUVERESSE Jacques, *Wittgenstein: la rime et la raison. Sciences, 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 definizioni 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, Seimar 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 Aesthetics, 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 Certainty*, 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.

Perché la musica? Le quattro cause dell'estetica musicale

Stefano Oliva

Abstract

Obiettivo del presente contributo è di reimpostare l'indagine sul senso del fenomeno musicale svincolando l'analisi dal paradigma linguistico che obbliga a interrogarsi sul significato delle «forme sonore in movimento». Al quesito sul senso si sostituisce la domanda sul perché, che trova in Berio e in Wolff due differenti trattazioni. Adottando uno schema di matrice aristotelica, la riflessione individua nelle quattro cause (materiale, formale, efficiente, finale) altrettante piste da percorrere per giungere a una comprensione non riduttiva del fenomeno musicale. In particolare, riannodando i fili del confronto con l'indagine sul linguaggio, il ricorso alle quattro cause consente di considerare la musica sotto i due aspetti di *energeia* e *ergon*, di attività e prodotto. La musica non si riduce pertanto a un segno significante ma si mostra come un fenomeno complesso, il cui studio riguarda tanto l'estetica quanto l'etica, tanto la musicologia quanto l'antropologia e la filosofia.

Pregiudizi e domande dell'estetica musicale

La riflessione filosofica sulla musica sembra non riuscire a discostarsi dalla continua riproposizione dell'interrogativo sul senso della costruzione sonora. La domanda che più o meno esplicitamente ci si pone è: di che cosa parla la musica? Non c'è estetica musicale che non si imbatte nel modello linguistico o, al limite, che non tenti di giustificare il suo discostarsene. A leggere la maggior parte dei saggi dedicati all'argomento, pare che il nostro



rapporto con le «forme sonore in movimento»¹ non sia altro che un tentativo di sciogliere l'enigma² costituito dal linguaggio dei suoni. Ad aggravare la situazione contribuisce l'inarrestabile tendenza a interpretare il senso della musica in termini emotivi; in questo modo l'interrogativo si specifica, diventando: com'è possibile per un brano esprimere tristezza, gioia ecc.? La filosofia della musica è pertanto schiava di due pregiudizi, i quali a loro volta si traducono in due domande. I pregiudizi: *a*) la musica è una forma di linguaggio e in particolare *b*) essa è il linguaggio delle emozioni. Le domande: α) qual è il senso della musica? β) di quali contenuti emotivi è portatrice la musica e in che consiste la sua capacità espressiva?

Ora, lo spettro delle risposte può essere considerato anche molto ampio, ma di fatto si limita frequentemente a poche posizioni principali, di cui le altre non sono che variazioni sul tema. Rispetto ad α) si risponderà che α') la musica non ha nessun senso ma è un mero gioco combinatorio o che invece α'') essa ha specifici contenuti (di che tipo, a questo livello, ancora non è il momento di dire); rispetto a β , si dirà che β') la musica esprime emozioni proprie – puramente musicali – o viceversa che β'') le emozioni con cui entriamo a contatto nella musica sono quelle della nostra vita quotidiana.

¹ Il riferimento è al padre dell'estetica musicale contemporanea e della corrente formalista, Eduard Hanslick, per il quale notoriamente «contenuto della musica sono *forme sonore in movimento*» (Eduard HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854; trad. it. *Il Bello musicale*, Palermo, Aesthetica 2001, p. 63).

² «Tutte le opere d'arte, e l'arte nel suo insieme, sono enigma; ciò ha irritato fin dai tempi antichi la teoria dell'arte. Il fatto che le opere d'arte dicano qualcosa e con lo stesso respiro lo nascondano, indica il carattere d'enigma sotto l'aspetto del linguaggio. [...] Del carattere d'enigma di quest'ultima [ovvero dell'arte] può accertarsi in modo elementare chi viene detto privo di musicalità, chi non comprende il "linguaggio della musica", chi percepisce solo insensatezze e si meraviglia del perché di tali rumori; la differenza tra ciò che egli ode e ciò che ode l'iniziato definisce il carattere d'enigma» (Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1970; trad. It. *Teoria estetica*, Torino, Einaudi 2009, p. 162).

a) la musica è una forma di linguaggio		b) la musica è il linguaggio delle emozioni	
α) qual è il senso della musica?		β) di che tipo di emozioni ci parla la musica?	
α') la musica non ha nessun senso	α'') la musica ha contenuti specifici	β') la musica esprime emozioni puramente musicali	β'') la musica esprime emozioni comuni e quotidiane

È evidente come lo sviluppo della domanda β dipenda dalla risposta α': una volta ammesso che la musica esprime un contenuto, si può poi specificare di che cosa e in che modo la costruzione sonora sia espressiva. Le due varianti β' e β'' adombrano rispettivamente le posizioni dell'*externality claim* e dell'*arousal theory*, i due maggiori orientamenti del dibattito analitico sulla musica³, che difendono alternativamente una posizione cognitivista e una teoria eccitazionista. Se per il primo orientamento il significato della musica è *nella* musica stessa, vale a dire nell'oggetto intenzionale costituito dalla sola struttura sonora senza riferimento ad alcun contesto extra-musicale, per il secondo la musica è profondamente intrecciata con i nostri vissuti emotivi comuni in quanto ha la capacità di suscitare determinate risposte nell'ascoltatore, andando ad attivare meccanismi di empatia tipici della sensibilità umana⁴.

³ Per una presentazione articolata del dibattito che anima l'estetica musicale anglo-americana e per la definizione dell'opposizione tra *externality claim* e *arousal theory*, rimandiamo a Domenica LENTINI, *Introduzione a EAD*. (a cura di) *La musica e le emozioni. Percorsi nell'estetica analitica*, Milano-Udine, Mimesis 2014.

⁴ Campione dell'orientamento cognitivista è Peter Kivy, il quale propone uno schema fenomenologico-intenzionale secondo cui «l'oggetto dell'emozione è [...] la bellezza della musica, la credenza è che la musica sia bella; il sentimento è il tipo di eccitazione o di euforia o di stupore o di meraviglia... che una tale bellezza comunemente suscita» (Peter KIVY, *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press 2002; trad. it. *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Torino, Einaudi 2007, p. 159). Più sfumata è la posizione di Jerrold Levinson, il quale da una parte ritiene che l'espressività sia una proprietà inequivocabile della musica ma dall'altra ammette la necessità di una risposta empatica da parte dell'ascoltatore, coinvolto dalle vicende della *persona musicale* che pare essere l'agente protagonista del movimento sonoro (cfr. Jerrold LEVINSON, *The Pleasure of Aesthetics*, Ithaca, Cornell University Press 1996). Rappresentativo dell'orientamento eccitazionista è Derek Matravers, per il quale una reale comprensione della musica non può prescindere, ma

Facciamo ora un passo indietro e torniamo alla domanda α . Si noti come anche una risposta secca e apparentemente liquidatoria come α' non faccia altro che adottare lo schema linguistico (a), accettando, sebbene in modo negativo, di rispondere al quesito sul senso (α) attestandosi sulla posizione del non-senso. In questo modo la strategia che vuole affrontare la musica a partire dal linguaggio, individuando il “messaggio” della prima a partire dallo stesso concetto di messaggio offerto dal secondo, non viene scardinata o rifiutata ma semplicemente introiettata, anche se in forma negativa. Rispondendo al quesito α , la risposta che nega un senso alla musica non fa che situarsi all’interno del paradigma linguistico, sebbene per contrasto, perché, come ricorda Jean-Luc Nancy, anche «silenzio e mutismo sono categorie del linguaggio»⁵. Di qui le diverse declinazioni dell’ineffabilismo musicale⁶, vero e proprio rovescio di un modello integralmente linguistico a partire dal quale giudicare lo statuto della musica.

Prospettare una spiegazione della comprensione musicale a partire dalla comprensione linguistica presenta inoltre due inconvenienti metodologici, su cui raramente ci si sofferma. Il primo: per cercare di interpretare la musica a partire dal linguaggio, si dovrebbe disporre di un modello linguistico completo o almeno soddisfacente, mentre il più delle volte il confronto tra frase musicale e frase verbale viene schiacciato su un’ingenua idea referenzialista e associazionista, in cui basta che qualcosa “faccia venire in mente” qualcos’altro⁷ perché il primo polo sia visto come un significante e il secondo come un significato. In questa caricaturale rappresentazione del linguaggio,

anzi si deve basare sulla risposta emozionale generata nell’ascoltatore (cfr. Derek MATRAVERS, *Art and Emotion*, Oxford, Clarendon Press 1998).

⁵ Jean-Luc NANCY, *Corpus*, Paris, Métailié 1992 (trad. It. *Corpus*, Napoli, Cronopio 1995, p. 93).

⁶ Emblematica a tal proposito è l’opera di Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La musique et l’ineffable*, Paris, Armand Colin 1961 (trad. it. *La musica e l’ineffabile*, Napoli, Tempi Moderni 1985). Per una ricostruzione della metafisica musicale di Jankélévitch, si veda Silvia VIZZARDELLI, *Battere il tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch*, Macerata, Quodlibet 2003.

⁷ L’idea di significato come percezione di un oggetto/evento che fa venire in mente “qualcos’altro” rispetto all’oggetto/evento stesso viene proposta da Aniruddh D. PATEL, *Music, Language, and the Brain*, Oxford, Oxford University Press 2008 (trad. It. *La musica, il linguaggio, il cervello*, Roma, Fioriti 2014) e criticata da Peter KIVY, *Music, science, and semantics*, in ID., *Sounding off. Eleven Essays in the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press 2012, pp. 164-188.

implicitamente o esplicitamente accolta da molte teorie, l'unica funzione riconosciuta al nostro parlare è il comunicare messaggi, il che comporta da una parte un evidente impoverimento della considerazione che si ha del discorso umano e dall'altra una banalizzazione del confronto tra musica e linguaggio, in cui si perde la specificità dei due registri espressivi a vantaggio di un'astratta "comunicatività" comune. Ben più interessante è, invece, un approccio come quello di Wittgenstein, il quale richiama l'attenzione sull'affinità tra comprensione musicale e comprensione linguistica per mettere radicalmente in discussione l'idea che ci facciamo generalmente di quest'ultima⁸. In breve: se il confronto tra musica e linguaggio ha un valore, è perché la comprensione di un brano musicale ci dona un esempio in cui l'esperienza del senso non è ridotta a una scarna comunicazione di messaggi, e ciò può illuminare la nostra considerazione del discorso umano, ben più ricco e articolato di un gioco di vasi comunicanti mentali.

Riguardo al secondo inconveniente, bisogna prendere in considerazione il doppio profilo che il linguaggio offre a chi consideri con attenzione l'attività dei parlanti. Questa si presenta per un verso come *energeia*, come attività viva e in corso, per un altro come *ergon*, opera frutto della sedimentazione degli effettivi scambi linguistici⁹. Il linguaggio è alternativamente e allo stesso

⁸ «Ciò che chiamiamo: "comprendere un enunciato" è, in molti casi, molto più simile al comprendere un tema musicale di quanto penseremmo. Ma non voglio dire che il comprendere un tema musicale corrisponda all'immagine che noi tendiamo a farci della comprensione d'un enunciato; ciò che voglio dire è, piuttosto, che quest'immagine della comprensione d'un enunciato è errata, e che il comprendere un enunciato è molto più simile di quanto non sembri a prima vista a ciò che nella realtà accade quando noi comprendiamo una melodia» (Ludwig WITTGENSTEIN, *The Blue and Brown Books*, Oxford, Blackwell 1958; trad. it. *Libro blu e Libro marrone*, Torino, Einaudi 1983, p. 213). Per una ricostruzione della riflessione di Wittgenstein sul rapporto tra musica e linguaggio, rimandiamo a Stefano OLIVA, *La chiave musicale di Wittgenstein. Tautologia, gesto, atmosfera*, Milano-Udine, Mimesis 2016.

⁹ Nel saggio *Le antinomie del linguaggio*, Pavel Florenskij mette a fuoco il dualismo tra linguaggio come *energeia* e linguaggio come *ergon*, già teorizzato da Wilhelm von Humboldt. L'autore di *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts* (1836) risolve però l'apparente contraddizione tra i due aspetti a favore di una considerazione del linguaggio in quanto *energeia*: «Il merito di Humboldt è stata la scoperta della tesi riguardo alla lingua come *energeia* e non l'affermazione dell'antitesi relativa alla lingua come *ergon*» (Pavel FLORENSKIJ, *Antinomija jazyka*, «Studia Slavica Hung», 32, 1-4, 1986; trad. it. *Le antinomie del linguaggio*, in Id., *Attualità della parola. La lingua tra scienza e mito*, a cura di E. Treu, Milano, Guerini 2013, p. 68). Per il filosofo russo la realtà del linguaggio emerge invece da una considerazione complessiva dell'antinomia: «Ma la lingua è un equilibrio vivo di *ergon* ed *energeia*, di "prodotti finiti" e "vita". Detto in modo più preciso, è proprio per questa contraddittorietà, spinta al suo limite estremo, che è possibile la lingua: da un lato eterna, incrollabile [...];

tempo un fare e un fatto, una prassi che si solidifica in un oggetto poetico (intendendo con questa espressione non tanto e non solo la parola fissata su carta dal poeta ma, più in generale, quel particolare artefatto umano che la parola è in se stessa). Ora, il discorso filosofico sulla musica compie nella maggior parte dei casi un'inavvertita semplificazione, limitando il confronto tra musica e linguaggio alla sola dimensione dell'*ergon*, del fatto, dell'opera. Se letta in questa prospettiva, si comprende l'insistente domanda intorno al senso della frase musicale e della sua relazione con l'emotività umana: tutto lo sforzo teorico si concentra sulla significatività di un artefatto (peraltro culturalmente connotato) come l'opera musicale. La musica è un geroglifico, un segno misterioso proveniente da un mondo lontano di cui è nostro compito scoprire il significato. Si perde così l'occasione di considerare la musica in una prospettiva dinamica, in cui l'agire musicale e il fatto sonoro rappresentano i due poli di un fenomeno complesso. Solo conservando questa complessità si può proporre un confronto non banale tra musica e linguaggio.

Ricostruito in questo modo – necessariamente parziale – lo *status quaestionis* dell'interrogazione filosofica intorno alla musica, proviamo a evitare il consueto movimento verso la questione del senso (para)linguistico della musica, volgendoci piuttosto a un altro quesito, meno frequente ma non per questo meno pressante: perché la musica?

Un altro modo di interrogare la musica

La domanda che ci poniamo, apparentemente ellittica e capziosa, ha in realtà dalla sua parte dei precedenti non trascurabili. Basteranno due esempi.

Nella prima puntata del ciclo di trasmissioni Rai dal titolo *C'è musica e musica* (1972), Luciano Berio (ideatore del programma) interroga i suoi colleghi, teorici e compositori, domandando: che cos'è la musica? Dopo un primo giro di risposte, la questione diviene un'altra: «Perché la musica? Perché si fa la musica? Perché la si cerca? Perché tanto lavoro per dare un senso alle dita, al fiato?»¹⁰. Le risposte dei suoi prestigiosi interlocutori sono varie e sorprendenti.

dall'altro è invece indicibilmente vicina all'animo di ognuno [...]» (*Ibid.*, p. 73). Per questo motivo «quando si mitiga del tutto l'antinomicità della lingua, con ciò stesso si annienta anche la lingua in se stessa» (*Ibid.*, p. 99).

¹⁰ Luciano BERIO, *C'è musica e musica*, Milano, Feltrinelli 2013, p. 34.

Massimo Mila: Quando si chiede il “perché” di qualche cosa, a questo “perché” generalmente si dà un’accezione teleologica, finalistica, cioè si crede che questo “perché” voglia dire “a che scopo”. [...] È chiaro che con questo sistema di idee non si spiegherà mai niente. [...] Perché la musica, perché questo, perché quest’altro? [...] Perché un albero? Perché sotto ci sono i semi.

Luciano Berio: György Ligeti, compositore ungherese. Perché la musica?

György Ligeti: Perché l’amore?¹¹

André Boucourechliev: Perché la musica? In ogni caso, è qualcosa che è un modello dell’uomo e del suo comportamento.

[...]

Michael Tippett: Tutto ciò che possiamo dire è che andando indietro – ma anche andando avanti – l’arte è vecchia quanto l’umanità. Ci sono dei piccoli flauti, fatti di osso, trovati in una caverna che risale all’età glaciale, ci si possono suonare due note. Quindi l’uomo faceva musica già nell’età glaciale e farà musica quando arriveremo a un’altra età glaciale¹².

Karlheinz Stockhausen: Il vero significato e lo scopo della musica è, prima di tutto, quello di rimodellare gli uomini e di riuscire a modularli all’interno, fino agli atomi che li compongono, attraverso vibrazioni cosmiche che si tramutano in vibrazioni sonore. Sono queste vibrazioni che i musicisti usano, e ne fanno qualcosa di nuovo. In sostanza la musica serve come mezzo per ritrovare noi stessi, è il nostro collegamento con il cosmo, con il divino¹³.

Nonostante il carattere astratto, cursorio e necessariamente improvvisato di alcune risposte, la domanda – posta da un compositore ad altri compositori – pare ineludibile. La musica è qualcosa che *si fa*: domandarsi “perché?” vuol dire provare ad entrare nel cuore di una pratica, di un agire musicale che non può essere immotivato e per il quale, anzi, si spendono energie, tempo, entusiasmo. La domanda sul “perché” costituisce dunque un passo in avanti verso la considerazione della musica non solo in quanto *ergon*, prodotto finito (cioè opera musicale), ma in quanto *energeia*, prassi e attività umana – naturalmente “nostra” – che tuttavia ci interroga come una condotta estranea, come

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 35.

¹³ *Ibid.*, p. 36.

un atteggiamento alieno che non riusciamo a comprendere immediatamente. La musica è qualcosa fatto da noi – e tuttavia, «perché tanto lavoro per dare un senso alle dita, al fiato?».

Il secondo esempio chiama in causa un recente volume di Francis Wolff intitolato, per l'appunto, *Pourquoi la musique?* In realtà il filosofo francese abbandona questo interrogativo fin dalla prima pagina, indicando in un'altra domanda il punto di partenza di ogni ricerca sulla musica: «On ne peut dire *pourquoi* il y a de la musique sans définir d'abord *ce qu'est* la musique»¹⁴. Dopo aver cercato di rendere conto dello statuto ontologico della musica (arte che si fonda non sulle proprietà degli oggetti fisici ma sul suono, il quale riguarda gli *eventi* che coinvolgono tali oggetti), nella seconda parte dell'indagine il quesito, inizialmente accantonato, torna in una forma più determinata: «La musique est l'“art des sons”. C'est l'art qui rend les sons autosuffisants. Mais cela ne nous dit pas pourquoi elle nous fait danser, chanter, pleurer. Ni pourquoi, partout où il y a des hommes, il y a de la musique»¹⁵. In questa nuova formulazione, la domanda “perché la musica?” assume due diverse sfumature: da una parte, ci si chiede perché essa produca specifici effetti emotivi sull'ascoltatore; dall'altra, si pone la questione in termini antropologici, registrando la diffusione della musica in tutte le culture e suggerendo l'idea di una “universalità” della musica. Di nuovo, la domanda sul perché viene accantonata a favore di un'analisi dei problemi legati all'espressività musicale (affrontati, per così dire, tanto da un punto di vista somatico quanto in una prospettiva psicologica) che immerge il lettore nelle consuete dispute sulla comprensione musicale e sul possibile paragone con l'espressività linguistica¹⁶. Wolff distingue una comprensione di tipo semantico (nella quale i suoni vengono intesi in maniera unitaria e articolata, così come viene inteso un discorso) da una di tipo intellettuale (in cui viene colta la permanenza attraverso il mutamento, come nel caso del riconoscimento di un tema nelle sue

¹⁴ Francis WOLFF, *Pourquoi la musique?*, Paris, Fayard 2015, p. 17.

¹⁵ *Ibid.*, p. 89.

¹⁶ Per inciso, Wolff si schiera a favore di un approccio cognitivo che considera il contenuto emotivo *nella* musica, come oggetto della comprensione dell'ascoltatore: «Celle qui est exprimée par la musique n'a pas à être éprouvée mais à être comprise: que nous la comprenions ou non, *elle est*, puisqu'elle est dans la musique. [...] Ainsi notre rapport à cette émotion n'est pas immédiat [...] mais cognitif: nous appréhendons le *fait* que cette musique est rageuse, nous l'entendons bien, nous l'éprouvons comme une vérité, une vérité sensible certes, mais nous ne l'éprouvons pas comme une *émotion* » (*Ibid.*, p. 142).

molteplici variazioni). A queste due forme si deve aggiungere una comprensione di tipo dinamico, capace di cogliere le cause interne del movimento musicale: «Comprendre une musique c'est tout simplement entendre – rien de plus, rien de moins – cette causalité imaginaire. Comprendre une musique, c'est donc entendre la causalité qui unifie ses éléments»¹⁷. A questo punto Wolff approfondisce l'idea di causalità musicale proponendone una declinazione basata sulle quattro tipologie di causa individuate da Aristotele: materiale (pulsazione isocrona, suono di riferimento), formale (raggruppamenti ritmici, melodici e armonici), efficiente (leggi induttive della ripetizione e della “buona prosecuzione”), finale (attesa ritmica, melodica e armonica).

Non ci interessa in questa sede ripercorrere le ulteriori riflessioni presentate nella terza parte del libro, i cui capitoli sono significativamente intitolati “Ce que dit la musique” e “Ce que représente la musique”. Bisogna invece sottolineare come il versante antropologico della domanda “perché la musica?” (lasciato in sospenso per trecentocinquanta pagine) non venga sviluppato se non nell'ultima parte del saggio. Tenendo ferma la distinzione tra «choses» ed «evenements», secondo Wolff “perché?” è la domanda che ci facciamo di fronte agli eventi, mentre “che cos'è?” è l'interrogativo riguardante gli oggetti. Ora, la musica, arte degli eventi sonori, è un modo di rappresentare un mondo immaginario costituito da puri eventi, privi di riferimenti precisi a oggetti fisici. Di più, la musica permette di padroneggiare («maîtriser») la concatenazione degli eventi conferendo al loro decorso una logica processuale. In questo modo, attraverso la musica siamo finalmente all'altezza della domanda stessa sul perché degli eventi, domanda che nella vita reale non trova solitamente una risposta certa o soddisfacente: «Pourquoi la musique? Parce qu'il y a du *pourquoi*. Le monde imaginaire de la musique est le monde des *pourquoi* comblés»¹⁸.

Con questa mossa Wolff dà la sua risposta al quesito (la musica ha una funzione apotropaica, esorcizza il cambiamento rendendoci capaci di padroneggiare un flusso di eventi sonori) e cambia la prospettiva dell'indagine: “perché la musica?” non è una domanda tra le tante, dal momento che il “perché” riguarda gli eventi, e la musica è proprio l'arte che cerca di orchestrare gli eventi secondo una logica perspicua, producendo un mondo immaginario

¹⁷ *Ibid.*, p. 162.

¹⁸ *Ibid.*, p. 397.

in cui la concatenazione degli avvenimenti mostra i suoi nessi causali. La musica, in un certo senso, è per antonomasia arte del perché, composizione di motivi.

La prospettiva così raggiunta è senza dubbio interessante ma mostra una parzialità: seguendo lo stesso schema aristotelico proposto da Wolff (ma da lui applicato, per così dire, solo “localmente”, al movimento musicale), l’idea di “padroneggiare gli eventi” risponde esclusivamente al requisito della causa finale, lasciando inesplorate le altre tre cause. Non c’è da meravigliarsi: come vedremo, ogni proposta teorica non fa che privilegiare uno dei quattro aspetti, rispondendo a uno specifico interesse di ricerca. Alla domanda “perché la musica?” si può rispondere in molti modi, seguendo almeno quattro direzioni. Assumeremo dunque lo schema aristotelico e lo applicheremo integralmente al fenomeno musicale, cercando di mettere in luce come molte delle riflessioni sulla musica non abbiano fatto altro che seguire, almeno parzialmente, un simile progetto.

Le quattro cause

Causa materiale

Per iniziare, la musica è l’arte dei suoni¹⁹. La causa materiale non può essere rinvenuta se non nella dimensione acustica, nella trama sonora in cui si traduce l’agire musicale. Apparentemente ovvio, e per questo da riconsiderare con attenzione, l’aspetto materiale della musica pone in realtà non pochi problemi a teorici, filosofi e compositori. Intanto, dicendo che la materia della musica è il suono, si trascura il fatto che non ogni suono può entrare nell’orbito musicale: non intendiamo qui discutere la distinzione tra suono e rumore (che pure andrebbe vagliata) ma l’alternativa tra vibrazione, intesa come evento fisico naturale, e tono, ovvero suono “lavorato”, pronto per l’utilizzo

¹⁹ Da questo assunto prende le mosse anche l’indagine presentata da Alessandro Bertinetto nel volume *Il pensiero dei suoni*: «Provvisoriamente si può assumere che il concetto di musica indichi una forma d’arte particolare, o le attività a essa associate o ancora i prodotti di tale attività: *l’arte dei suoni*» (Alessandro BERTINETTO, *Il pensiero dei suoni*, Milano, Bruno Mondadori 2012, p. 19). In questa prospettiva, «presupposto necessario dell’arte dei suoni è la dimensione *acustica* » e dunque «una musica non sonora non è musica» (*Ibid.*, p. 20), sebbene «non tutto ciò che si ascolta è musica» (*Ibid.*, p. 24).

musicale. In effetti, come nota Roger Scruton²⁰, la musica non preleva il proprio materiale dalla natura ma predispone differenti serie sonore, considerate in autonomia rispetto alla loro origine fisica. Il musicista manipola toni, vale a dire suoni modulati, proponendo concatenazioni che si sono rese autonome rispetto al movimento causale che le ha prodotte. In questo senso, modi, scale e tonalità si presentano come griglie astratte all'interno delle quali sono ordinati i suoni concreti, una volta depurati della loro materialità grezza. Sulla natura storicamente determinata del materiale musicale, come è noto, prende posizione Adorno: la musica non usa qualunque impressione sonora ma dispone di volta in volta il materiale «socialmente preformato»²¹ in configurazioni sempre diverse. La materia musicale è dunque incrostata di usi, tradizioni e convenzioni che il musicista non può ignorare: il movimento vibratorio non esaurisce l'aspetto materiale del suono musicale.

L'immediata definizione della musica come arte dei suoni viene messa ulteriormente in discussione dalla neoavanguardia novecentesca. La celebre composizione *4'33''* (1952) di John Cage ha posto il problema in maniera paradossale ma non per questo risolvibile con un'alzata di spalle. Il pianista entra nella sala, si siede sullo sgabello di fronte allo strumento, apre il coperchio della tastiera e sosta in silenzio; chiude e riapre il coperchio altre due volte, a sottolineare l'articolazione della composizione in tre movimenti, per poi alzarsi, terminando l'esecuzione. Come suggerisce Alex Ross²², l'opera di Cage indica la condizione limite in cui l'arte dei suoni si svuota, segnando per così dire il grado zero della musica ma non per questo uscendo dal terreno del musicale. Piuttosto, sono ora gli eventuali rumori della sala a riempire il vuoto lasciato dal pianista. Più in generale, se la musica è composizione di suoni articolati, cioè di toni e relative pause, l'uso estremo di uno solo degli

²⁰ Cfr. Roger SCRUTON, *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, London-New York, Continuum 2009, cap. 2.

²¹ Theodor W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, J.C.B. Mohr 1949 (trad. It. *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi 2002, p. 39).

²² «Cage disse in seguito che a ispirargli *4' 33''* era stata una serie di tele bianche di Rauschenberg esposte al Black Mountain l'anno prima. «La musica è rimasta indietro» pensò tra sé quando conobbe il lavoro di Rauschenberg. [...] La musica era il suono dello spazio circostante. Era al tempo stesso un vertiginoso enunciato filosofico e un rituale contemplativo simile a quelli zen » (Alex ROSS, *The Rest is Noise: Listening to the XX Century*, New York, Farrar, Straus and Giroux 2007; trad. It. *Il resto è rumore: ascoltando il XX secolo*, Milano, Bompiani 2009, pp. 587-88).

ingredienti rende testimonianza della problematicità della definizione di “materiale musicale”.

Causa formale

Distaccata dall'ordine della causalità naturale, storicamente preformata e intimamente problematica, la materia sonora non può fornire alcuna risposta alla domanda “perché la musica?” senza chiamare in causa il principio formale. Questa è forse l'intuizione più caratteristica e ostinata dell'estetica musicale contemporanea, che con il proprio atto di nascita sancisce la necessità di una considerazione formale dell'intreccio sonoro. Il già citato “formalismo” di Eduard Hanslick rappresenta dunque un passo in avanti sulla ricerca del perché musicale: il puro suono, se pure fosse attingibile, potrebbe offrire al massimo una spiegazione psicologica del fenomeno musicale, mai una reale descrizione di ciò che va in scena quando suoniamo un brano o ascoltiamo un'esecuzione. Limitarsi alla causa materiale della musica vuol dire prendere in considerazione solamente l'elemento sonoro e il suo correlato psico-fisico, l'emozione suscitata dal tono, dal ritmo e dal timbro. Ma una simile considerazione, pare dire Hanslick, non individua ciò che è proprio della musica, ovvero il movimento di forme sonore la cui espressività è autonoma e non strumentale, non subordinata cioè alla trasmissione di alcun contenuto extramusicale. In questo senso, invocare il principio formale non significa rinunciare alla causa materiale bensì cogliere la necessaria interdipendenza della due cause. Il formalismo non è dunque alternativo a un possibile “materialismo” musicale, ma ne ingloba le motivazioni più profonde: il binomio forma/materia non indica una dicotomia tra apparenza e sostanza ma la coesistenza di due dimensioni nella realtà inseparabili²³.

La centralità della forma viene ribadita però anche dalle teorie isomorfiche, che al formalismo si richiamano e al contempo si contrappongono. Esempio in questo senso è il progetto di Susanne K. Langer: così come sul piano

²³ Così scrive Carl Dahlhaus a proposito della disputa tra neo-tedeschi, fautori della musica a programma, e formalisti hanslickiani: «Nell'interpretazione del concetto di forma musicale, la dialettica platonica e neoplatonica di essenza e forma fenomenica fu scambiata con la dialettica aristotelica di materia e formazione categoriale» (Carl DAHLHAUS, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, Bärenreiter 1976; trad. it. *L'idea di musica assoluta*, Firenze, La Nuova Italia 1988, p. 138).

linguistico²⁴ proposizione e fatto sono legate da una forma logica comune, allo stesso modo in campo musicale è possibile rintracciare un'analogia strutturale tra forma espressiva e vita emotiva. Nell'articolazione musicale si può dunque trovare una stilizzazione della forma del sentimento, ricongiungendo in tal modo ciò che il formalismo più severo avrebbe separato, vale a dire forma e contenuto. La musica viene considerata come un composto ilemorfico la cui capacità espressiva deriva da un'intima organizzazione formale.

Causa efficiente

La gran parte delle ricerche svolte in ambito analitico e ispirate alla teoria di Langer proseguono l'indagine sul terreno dell'espressività, interrogandosi – come si è detto – sulla capacità della musica di comunicare contenuti di diverso tipo. Domandosi “che cosa dice la musica?” ci si chiede più raramente “chi” sia colui che nella musica si esprime, vale a dire quale sia la causa efficiente dell'agire musicale. Ma un'indagine che prenda in esame la causa materiale e la causa formale della musica trascurando la causa efficiente non può che condurre a una ricostruzione astratta della realtà musicale: ci si trova così a dover rendere conto della costituzione di una mera struttura sonora. Quel che non si prende in considerazione è il fatto che, proprio in quanto composizione di materia e forma, la musica va considerata come il prodotto del lavoro di qualcuno, responsabile del processo formativo.

A questo punto le risposte oscillano tra due poli: da una parte, la musica è opera del compositore; dall'altra, l'interprete che esegue un brano si propone come nuovo artefice. La polarità di compositore e interprete è al centro di un importante dibattito nell'Italia degli anni Trenta e Quaranta: se per il crociano Alfredo Parente l'unico autore dell'opera deve essere considerato il compositore (mentre il lavoro dell'interprete viene considerato un semplice fatto

²⁴ Il modello linguistico cui si ispira Susanne K. LANGER (*Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, London, Harvard University Press 1942, trad. it. *Filosofia in una nuova chiave: linguaggio, mito, rito e arte*, Roma Armando 1965; EAD., *Feeling and Form: A Theory on Art Developed from Philosophy in a New Key*, London, Routledge and Kegan Paul 1953, trad. it. *Sentimento e forma*, Milano, Feltrinelli 1965) è per ammissione della stessa autrice la *pictural theory of meaning* presentata da Wittgenstein nel *Tractatus logico-philosophicus*. Langer riconosce nel filosofo uno dei suoi punti di riferimento, accanto a Cassirer, Russell e Carnap. Per un confronto tra Langer e Wittgenstein, rimandiamo a Stefano OLIVA, *La chiave musicale di Wittgenstein. Tautologia, gesto, atmosfera*, Milano-Udine, Mimesis 2016.

tecnico, e dunque non artistico), per il gentiliano Salvatore Pugliatti l'attualizzazione dovuta all'intervento dell'interprete fa di quest'ultimo un nuovo creatore. Gli strascichi della disputa si fanno sentire ancora negli anni Cinquanta, quando Graziosi, Mila e Pareyson denunciano la nettezza delle due posizioni²⁵. La questione tocca un punto sensibile, un'antinomia costitutiva dell'estetica musicale. A dimostrazione della rilevanza di tale problema, gli studi recenti sull'improvvisazione musicale²⁶ hanno ripreso il tema del rapporto tra musica e persona, presentando per così dire il punto medio delle due alternative in campo, la condizione in cui puntualmente compositore e interprete coincidono.

Interrogarsi sulla causa efficiente della musica significa riconoscere la provenienza umana del suono musicale²⁷. Ma ciò comporta anche l'inserimento della musica nella rete delle pratiche umane, nell'insieme multiforme dei giochi linguistici, nel binomio di azione e produzione di cui si compone la vita dell'uomo. Proprio per questo non si può riconoscere l'origine umana della musica senza interrogarsi sulla sua intima finalità.

Causa finale

²⁵ Come ricorda Massimo MILA (*L'esperienza musicale e l'estetica*, Torino, Einaudi 1950), la disputa italiana intorno al ruolo dell'interprete musicale prende il via grazie a un articolo di G. M. Gatti pubblicato sulla «Rassegna musicale» nel maggio-giugno 1930. Giorgio GRAZIOSI (*L'interpretazione musicale*, Torino, Einaudi 1952) affronta la questione proponendo una soluzione di mediazione tra le posizioni crociane e gentiliane. Luigi PAREYSON approfondisce il problema dell'interpretazione prima in *Estetica. Teoria della formatività* (Torino, Edizioni di Filosofia 1954; nuova ed., Bompiani, Milano 1988) e poi, in modo più dettagliato, in *Verità e interpretazione* (Milano, Mursia 1971; nuova ed. in *Opere complete*, vol. 10, Milano, Mursia 2009).

²⁶ La continuità tra i recenti studi sull'improvvisazione e la questione dell'interpretazione musicale, oggetto del dibattito italiano già menzionato, trova testimonianza nel saggio di Alessandro BERTINETTO, *Improvvisazione e formatività*, «Annuario filosofico», 25, 2009, pp. 145-74. A tal proposito, si veda anche Stefano OLIVA, *Spunti per un'estetica musicale nella teoria della formatività*, «Annuario filosofico», 27, 2012, pp. 109-30. Sempre di Bertinetto, si veda il più recente *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, Roma, il glifo 2016.

²⁷ L'origine umana e personale dell'esperienza musicale viene così presentata da Marcello La Matina nel suo recente volume dedicato al rapporto tra musica, linguaggi e forme di vita: «Il suono [musicale] si manifesta all'uomo come richiamo: come significante che esprime il soggetto dell'enunciazione. Ha una funzione indicale, che fa pensare a un dimostrativo. Concepire la musica e il suono musicale come aspettativa di una relazione a noi è parso un modo per richiamarci ad una possibile, originaria, relazionalità insita nell'esperienza del linguaggio» (Marcello LA MATINA, *Note sul suono. Filosofia dei linguaggio e forme di vita*, Ancona, Le Ossa 2014, p. 200).

Si arriva così al senso più specifico della domanda “perché la musica?”. In effetti, il quesito intorno alla causa di un fenomeno ne adombra già la possibile finalità: per questo motivo origine e fine in una certa misura si presuppongono e si richiamano a vicenda. Stabilire la provenienza umana della forma sonora della musica conduce necessariamente a chiedersi perché l'uomo senta il bisogno di cantare, battere il tempo, suonare e quale sia lo scopo di tali attività. Verso quale destinazione si dirige la musica?

Sentiamo qui che l'interrogativo è diretto al cuore dell'agire musicale. A una simile domanda si può tentare di rispondere in molti modi differenti, chiamando in causa o negando il valore evoluzionistico della musica²⁸ o, in maniera diametralmente opposta, intavolando una discussione sull'orizzonte metafisico dischiuso dall'arte dei suoni²⁹. In realtà, chiedersi perché si faccia musica implica una torsione speculativa analoga a quella imposta dalla domanda sul perché si parli: dal momento che la nostra vita è così profondamente segnata dalle nostre pratiche, interrogarsi su di esse significa porsi in una posizione di alterità rispetto a se stessi. Ciò è ovviamente possibile, ma a causa della ricorsività tipica della domanda “perché?” ci si trova presto in imbarazzo: di qui la constatazione wittgensteiniana secondo cui, a un certo punto, le spiegazioni in merito al nostro agire hanno un termine e non ci resta

²⁸ Secondo Steven PINKER (*How the Mind Works*, New York, Norton & Company 1997) e Dan SPERBER (*Explaining Culture. A Naturalistic Approach*, Oxford, Blackwell 1998) la musica non ha alcuna funzione evolutiva ma rappresenta un mero gioco ricreativo. Contro tale idea, riprendendo una tesi già di Charles Darwin, Steven J. MITHEN (*The Singing Neanderthals. The Origins of Language, Music, Mind and Body*, London, Weidenfeld & Nicolson 2005; trad. It. *Il canto degli antenati. Le origini del linguaggio, della musica, della mente e del corpo*, Torino, Codice 2007) afferma che nell'*Homo sapiens* la musica ha preceduto il linguaggio svolgendo un ruolo adattivo di richiamo sessuale.

²⁹ Secondo la ricostruzione di Lydia GOEHR, (*The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford Clarendon Press 1992, trad. It. *Il museo immaginario delle opere musicali*, a cura di L. Giombini e V. Santarcangelo, Milano-Udine, Mimesis 2016; EAD. *The Quest of Voice. On Music, Politics, and the Limits of Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press 2004), ripresa da Alessandro BERTINETTO (*Il pensiero dei suoni*, Milano, Bruno Mondadori 2012, p. 10), all'istanza formalista si contrappone un'istanza di trascendenza che trova espressione nella “metafisica della musica” di autori come Arthur Schopenhauer, Ernst Bloch e il già citato Vladimir Jankélévitch. Comune a questi tre autori è l'idea che la musica possa condurre l'ascoltatore verso una realtà ulteriore, sia essa la Volontà, l'utopia comunitaria o l'ineffabile nominazione di Dio.

che dare una descrizione del nostro operato³⁰. Su questa base è dunque possibile riannodare i fili dell’analogia tra musica e linguaggio, precedentemente messa in discussione: entrambe le forme espressive sono un dato di fatto della nostra forma di vita, «sta[nno] lì»³¹ e la loro causa più profonda ci sfugge. Sentiamo inoltre che ogni tentativo di spiegazione risulterebbe parziale, innescerebbe un’ulteriore interrogazione e in definitiva non risponderebbe al nostro desiderio di comprendere. Il sapere per cause può dunque lasciarci insoddisfatti:

La gente ha ancora l’idea che un giorno la psicologia spiegherà tutti i nostri giudizi estetici, e intende, con ciò, la psicologia sperimentale. [...] Supponi che si fosse trovato che tutti i nostri giudizi derivano dal nostro cervello [...]. Si potrebbe mostrare come questa sequenza di note musicali produca questo tipo particolare di reazione: fa sorridere un uomo e gli fa dire “Oh, è meraviglioso” [...]. Il problema è se questo è il tipo di spiegazione che ci piacerebbe avere quando siamo perplessi di fronte a delle impressioni estetiche³².

Il motivo dello scacco va ricercato nell’intimità tra l’oggetto d’indagine e il soggetto interrogante. In un certo senso, proprio perché la causa efficiente della musica fa segno verso l’operatività umana, l’indagine intorno alla causa finale tende a sfuggire la presa. Qualunque risposta fossimo disposti a dare – si fa musica per comunicare stati d’animo, si fa musica per richiamare le attenzioni sessuali del partner, si fa musica per padroneggiare un corso di eventi in una cornice finzionale, si fa musica per piacere, o per esercizio – impallirebbe di fronte a un ulteriore interrogativo: “sì, ma *perché?*”. Le momentanee risposte che siamo in grado di immaginare forniscono in realtà una *descrizione* – sebbene parziale – di ciò che effettivamente facciamo quando facciamo musica e non individuano realmente la causa finale.

³⁰ «Quando ho esaurito le giustificazioni arrivo allo strato di roccia, e la mia vanga si piega. Allora sono disposto a dire: “Ecco agisco proprio così”» (Ludwig WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Basil Blackwell 1953; trad. it. *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi 1995, p. 113).

³¹ «Non devi dimenticare che il giuoco linguistico è, per così dire, qualcosa di imprevedibile. Voglio dire: non è fondato, non è ragionevole (o irragionevole). Sta lì – come la nostra vita» (Ludwig WITTGENSTEIN, *Über Gewissheit*, Oxford, Blackwell 1969; trad. it. *Della certezza*, Torino, Einaudi 1978, p. 91).

³² Ludwig WITTGENSTEIN, *Lectures and conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, Oxford, Blackwell 1966 (trad. it. *Lezioni e conversazioni su etica, estetica, psicologia e credenza religiosa*, Milano, Adelphi 1992, p. 81).

Conclusioni

Cercando di sfuggire al pregiudizio che assimila la musica a un linguaggio *sui generis*, abbiamo posto la domanda “perché la musica?” tentando di rispondere seguendo le diverse direzioni suggerite dallo schema delle quattro cause aristoteliche. Le brevi riflessioni dedicate ai diversi aspetti – materiale, formale, efficiente e finale – non avevano la pretesa di esaurire la complessità dei problemi ma quella di presentare *en gros* le linee di sviluppo lungo cui è possibile ricercare le cause della musica, linee di sviluppo effettivamente seguite da alcuni tra i più rilevanti orientamenti dell’estetica musicale contemporanea.

Da una considerazione sintetica, che prenda in esame le quattro cause, è possibile trarre un’immagine della musica come fenomeno complesso. La molteplicità delle cause riflette la varietà delle possibili prospettive sulla musica, intesa al contempo come *energeia* e come *ergon*. In particolare, considerare la musica come composto ileomorfo significa concentrare l’attenzione (non in maniera esclusiva, ma privilegiata) sull’organizzazione interna dell’intreccio sonoro, ovvero prendere in esame la musica in quanto opera. Interrogarsi sull’origine umana dell’agire musicale e sulla sua finalità vuol dire invece considerare la musica in quanto prassi. Causa materiale e causa formale orientano così la nostra comprensione della musica come *fatto*, mentre causa efficiente e causa finale sollecitano una considerazione della musica nel suo *farsi*.

L’itinerario proposto dalle quattro cause – itinerario da noi semplicemente impostato – ha l’obiettivo di prendere in considerazione la musica sotto le due specie dell’opera e dell’azione, esaminandone tanto la dimensione poetica quanto quella pratica. Vista nella duplice veste di *ergon* ed *energeia*³³, la musica si presenta ora come un fenomeno complesso, il cui studio riguarda tanto l’estetica quanto l’etica, tanto la musicologia quanto la filosofia. L’itinerario

³³ Distinguere nella musica l’*ergon* dall’*energeia* vuol dire riconoscere che, accanto all’opera, nella musica si trova sempre un aspetto pratico. Se si riprende la distinzione aristotelica tra *poiesis* e *praxis*, si vede bene come la domanda sul perché della musica sia piuttosto problematica. Da una parte, infatti, la musica è attività poetica che ha come finalità la produzione di un’opera; dall’altra, la prassi musicale è in una certa misura autonoma e, dunque, fine a se stessa, priva di una meta esterna al suo stesso agire. Un’attività musicale dunque riflessiva e tautologica. In questa direzione va d’altronde la constatazione di Luciano Berio, secondo cui «[...] la musica è tutto quello che si ascolta con l’intenzione di ascoltare musica» (Luciano BERIO, *Intervista sulla musica*, Bari, Laterza 1981, p. 7).

proposto, più che dare risposte, apre in realtà domande ulteriori, ma allo stesso tempo prova a tirar fuori la riflessione dal pantano delle domande sul senso della musica, ampliando la prospettiva dalla sola costruzione sonora (corrispondente alle prime due cause) alla dimensione più propriamente antropologica dell'agire musicale (adombrata dalle ultime due). Su questo terreno l'indagine si complica, entrando in contatto con discipline meno direttamente legate alle speculazioni sulla musica. Di contro, in questa direzione si apre uno spazio ancora da percorrere. Uno spazio in gran parte inesplorato, o visto solo per *via negationis*, come suggerisce la risposta di Darius Milhaud al quesito di Berio:

Berio: «Perché la musica?»

Milhaud: «E perché no?».³⁴

Bibliografia

- ADORNO Theodor W., *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, J.C.B. Mohr 1949 (trad. It. *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi 2002).
- ADORNO Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1970 (trad. It. *Teoria estetica*, Torino, Einaudi 2009).
- BERIO Luciano, *Intervista sulla musica*, Bari, Laterza 1981.
- BERIO Luciano, *C'è musica e musica*, Milano, Feltrinelli 2013.
- BERTINETTO Alessandro, *Improvvisazione e formatività*, «Annuario filosofico», 25, 2009, pp. 145-74.
- BERTINETTO Alessandro, *Il pensiero dei suoni*, Milano, Bruno Mondadori 2012.
- BERTINETTO Alessandro, *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, Roma, il glifo 2016.
- DAHLHAUS Carl, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, Bärenreiter 1976 (trad. it. *L'idea di musica assoluta*, Firenze, La Nuova Italia 1988).
- FLORENSKIJ Pavel, *Antinomija jazyka*, «Studia Slavica Hung», 32, 1-4, 1986 (trad. it. *Le antinomie del linguaggio*, Id., *Attualità della parola. La lingua tra scienza e mito*, a cura di E. Treu, Milano, Guerini 2013).

³⁴ ID., *C'è musica e musica*, Milano, Feltrinelli 2013, p. 35.

GOEHR Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford Clarendon Press 1992 (trad. It. *Il museo immaginario delle opere musicali*, a cura di L. Giombini e V. Santarcangelo, Milano-Udine, Mimesis 2016).

GOEHR Lydia, *The Quest of Voice. On Music, Politics, and the Limits of Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press 2004.

GRAZIOSI Giorgio, *L'interpretazione musicale*, Torino, Einaudi 1952.

HANSLICK Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854 (trad. it. *Il Bello musicale*, Palermo, Aesthetica 2001).

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Armand Colin 1961 (trad. it. *La musica e l'ineffabile*, Napoli, Tempi Moderni 1985).

KIVY Peter, *Introduction to a philosophy of music*, Oxford, Oxford University Press 2002 (trad. it. *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Torino, Einaudi 2007).

KIVY Peter, *Music, science, and semantics*, in ID., *Sounding off. Eleven Essays in the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press 2012, pp. 164-188.

LA MATINA Marcello, *Note sul suono. Filosofia dei linguaggio e forme di vita*, Ancona, Le Ossa 2014.

LANGER, Susanne K., *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, London, Harvard University Press 1942 (trad. it. *Filosofia in una nuova chiave: linguaggio, mito, rito e arte*, Roma Armando 1965).

LANGER, Susanne K., *Feeling and Form: A Theory on Art Developed from Philosophy in a New Key*, London, Routledge and Kegan Paul 1953 (trad. it. *Sentimento e forma*, Milano, Feltrinelli 1965).

LENTINI Domenica, *Introduzione a EAD.*, (a cura di) *La musica e le emozioni. Percorsi nell'estetica analitica*, Milano-Udine, Mimesis 2014.

LEVINSON Jerrold, *The Pleasure of Aesthetics*, Ithaca, Cornell University Press 1996.

MATRAVERS Derek, *Art and Emotion*, Oxford, Clarendon Press 1998.

MILA Massimo, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Torino, Einaudi 1950.

MITHEN Steven J., *The Singing Neanderthals. The Origins of Language, Music, Mind and Body*, London, Weidenfeld & Nicolson 2005 (trad. It. *Il*

canto degli antenati. Le origini del linguaggio, della musica, della mente e del corpo, Torino, Codice 2007).

NANCY Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Métailié 1992 (trad. It. *Corpus*, Napoli, Cronopio 1995).

OLIVA Stefano, *Spunti per un'estetica musicale nella teoria della formatività*, «Annuario filosofico», 27, 2012, pp. 109-30.

OLIVA Stefano, *La chiave musicale di Wittgenstein. Tautologia, gesto, atmosfera*, Milano-Udine, Mimesis 2016.

PAREYSON Luigi, *Estetica. Teoria della formatività*, Torino, Edizioni di Filosofia 1954 (nuova ed., Bompiani, Milano 1988).

PAREYSON Luigi, *Verità e interpretazione*, Milano, Mursia 1971 (nuova ed. in *Opere complete*, vol. 10, Milano, Mursia 2009).

PATEL Aniruddh D., *Music, Language, and the Brain*, Oxford, Oxford University Press 2008 (trad. It. *La musica, il linguaggio, il cervello*, Roma, Fioriti 2014).

PINKER Steven, *How the Mind Works*, New York, Norton & Company 1997.

ROSS Alex, *The Rest is Noise: Listening to the XX Century*, New York, Farrar, Straus and Giroux 2007 (trad. It. *Il resto è rumore: ascoltando il XX secolo*, Milano, Bompiani 2009).

SCRUTON Roger, *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, London-New York, Continuum 2009.

SPERBER Dan, *Explaining Culture. A Naturalistic Approach*, Oxford, Blackwell 1998.

VIZZARDELLI Silvia, *Battere il tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch*, Macerata, Quodlibet 2003.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Basil Blackwell 1953 (trad. it. *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi 1995).

WITTGENSTEIN Ludwig, *The Blue and Brown Books*, Oxford Blackwell 1958 (trad. it. *Libro blu e Libro marrone*, Torino, Einaudi 1983).

WITTGENSTEIN Ludwig, *Lectures and conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, Oxford, Blackwell 1966 (trad. it. *Lezioni e conversazioni su etica, estetica, psicologia e credenza religiosa*, Milano, Adelphi 1992).

WITTGENSTEIN Ludwig, *Über Gewissheit*, Oxford, Blackwell 1969 (trad. it. *Della certezza*, Torino, Einaudi 1978).

WOLFF Francis, *Pourquoi la musique?*, Paris, Fayard 2015.

Le emozioni nella musica contemporanea

Filippo Focosi

Abstract

Il presente contributo è di natura insieme filosofica e storico-musicale, ed ha per oggetto il ruolo che le emozioni rivestono nell'opera dei compositori del nostro tempo. L'obiettivo che mi pongo è di far luce su una tendenza importante nella musica classica moderna e contemporanea (dal Novecento a oggi) ma troppo spesso oscurata dalla “narrazione dominante” della storiografia musicale ufficiale, e di rendere ad essa ragione a partire dalla prospettiva di una filosofia dell'arte in generale, e della musica in particolare. Cercherò di dimostrare come i compositori raggruppati sotto le etichette, talvolta restrittive, di new-simplicity, post-modernismo o minimalismo, nel lavorare con materiali (melodici, ritmici, armonici) carichi di potenzialità espressiva, siano in grado di costruire percorsi emotivi di una ricchezza unica e di una complessità formale che oltrepassa il puro livello della struttura sonora, raggiungendo risultati spesso superiori a quelli toccati dai più osannati autori che operano nell'alveo del serialismo e dell'atonalità più radicali.

Forma e funzione

Secondo alcune teorie, l'arte si distingue da altre attività umane – e di riflesso i suoi prodotti, le opere, si distinguono da artefatti o azioni di altro genere – in ragione del *come* piuttosto che del *cosa*: vale a dire, per la speciale attenzione e cura, impiegata dal creatore e stimolata nel fruitore, verso la forma attraverso cui pensieri, immagini, emozioni sono rielaborati, plasmati, rivestiti, in funzione anche del particolare medium artistico adoperato. In tale ottica sono accorpabili posizioni per altri versi piuttosto distanti come quella



di Kant, per il suo far dipendere il giudizio di gusto dalla percezione della finalità formale di un oggetto, e di Dewey, per il ruolo che secondo questi la *forma* – intesa come buona (vale a dire, organica, coerente, riuscita) organizzazione delle componenti (materiali, percettive, emotive, intellettive) inerenti un dato oggetto – gioca nel produrre *una* esperienza a sua volta compiuta e unificata. Senza parlare degli esponenti del formalismo puro, come Bell (nel campo delle arti visive) o Hanslick e Kivy (nell'ambito della musica strumentale).

Se, da un punto di vista più generale, una siffatta ricerca di unità, finalità interna, organicità, serve lo scopo di un'esperienza integrata e intensificata, di un fortificato sentimento della vita, da un punto di vista più circoscritto essa è diretta all'assolvimento di fini specifici alle singole arti, anche in relazione alle risorse offerte dai corrispettivi *media*. È su tale piano che si compie il passaggio dal *come* al *perché* di un'opera d'arte, ovvero che l'arte fuoriesce dal meraviglioso ma limitato spazio della bellezza formale e si apre al mondo, ammantandolo di un senso extra-ordinario. All'arte musicale è sempre stata riconosciuta una speciale capacità di esprimere emozioni (cfr., ad es., Schopenhauer, Nietzsche, Langer): vuoi per difetto delle risorse semantiche di cui arti come letteratura o teatro dispongono – stando ad Hanslick¹, la musica strumentale ha una sintassi, ma non una semantica: essendo priva di contenuti, essa è pura articolazione di forme sonore nel tempo – il che non le impedisce tuttavia di suggerire, in relazione alla logica interna a una composizione e al suo dispiegarsi temporalmente, trame narrative *sui generis* ancorché non assimilabili a veri e propri racconti²; vuoi, in positivo, per la sua conclamata capacità di dar corpo sonoro alle emozioni umane con impareggiabile immediatezza e finezza. In tale esercizio espressivo eccelle la musica classica, la quale, in quanto pensata in ogni dettaglio e forte di un ampio e articolato bagaglio di mezzi strutturali (contrappunto, variazione su tema, modulazioni armoniche, e via dicendo), è in grado di inscenare percorsi e teatri emotivi di una ricchezza e complessità preclusi ad altri generi, pure altrettanto, ma per altre ragioni, stimabili. (Come ebbe a dire Felix Mendelssohn,

¹ Eduard HANSLICK, *Il Bello musicale* (1854), a cura di Leonardo Distaso, Palermo, Aesthetica 2007.

² Posizione, questa, sostenuta e difesa da Levinson e, in tempi più recenti, sviluppata da Bertinetto. Cfr. Alessandro BERTINETTO, *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, Milano-Torino, Mondadori 2012, pp. 126-136.

«i pensieri che esprime la musica che amo non sono troppo indefiniti, ma al contrario, troppo definiti per essere descritti a parole»).

Centro espressivo della musica è la melodia, che di per sé può evocare una vasta gamma di emozioni che l'ascoltatore prova direttamente o immagina provate da una fittizia persona musicale con cui empatizza³. La musica di tradizione classica è anche capace di catturare la dinamica fluida dei sentimenti, le segrete trame della soggettività, nel mentre la melodia – per dirla con Lawrence Kramer – «incontra il suo fato», che è quello di ritornare, perlopiù trasformata, e dopo aver interagito (anche «litigato» o «discusso») con altre melodie ed eventi musical-emotivi⁴. Senza ovviamente dimenticare l'apporto dell'armonia, la quale definisce e circoscrive il territorio emotivo da cui la melodia si genera e fiorisce, ovvero il palcoscenico su cui si dispiega il racconto emotivo, né il contributo del ritmo, soprattutto per ciò che riguarda l'eccitazione di sentimenti affermativi, gioiosi, propositivi, o sensazioni di dinamismo e velocità. La musica (come ogni altra arte) possiede dunque un duplice ordine di interesse: al piano dell'organizzazione formale, dell'architettura sonora, si aggiunge – o, più probabilmente, si accompagna secondo relazioni di interdipendenza – il contenuto espressivo di cui è latrice, e che le permette di instaurare rapporti profondi col mondo.

Una storia del Novecento

³ Quest'ultima è la teoria di Levinson, il quale, pur non ponendo un accento esclusivo sulla melodia, sostiene che per una piena comprensione di un brano musicale sia indispensabile la percezione e l'apprezzamento delle sue capacità espressive, e che tali operazioni siano possibili solo se l'ascoltatore immagina un agente (che egli chiama «persona musicale») che esprima una data emozione (o più in generale uno stato mentale) attraverso il brano in questione. Cfr. Jerrold LEVINSON, *Musical Expressivity*, in Id., *The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays*, Ithaca and London, Cornell University Press 1996, pp. 90-125.

⁴ Cfr. Lawrence KRAMER, *Perché la musica classica? Significati, valori, futuro* (2007), trad. it. di Davide Fassio, Torino, EDT 2011, pp. 37-72. Come esempio della dinamica del «fato della melodia», Kramer cita il primo movimento del *Quintetto per clarinetto e archi* di Brahms, che si apre con l'enunciazione di un tema insieme nostalgico e beato che, dopo esser stato sottoposto a – quando non nascosto da – una serie di variazioni, viene infine riepilogato dagli archi in una conclusione intrisa di rassegnazione come pure del desiderio, tipicamente umano, di cercare una condizione di beatitudine che, nella sua purezza, ci è preclusa. (Cfr. *Ibid.*)

Quanto avvenuto nel primo Novecento – le sperimentazioni poliritmiche e politonali, la scoperta del cromatismo e del puntillismo, il recupero del diatonismo e del folklore – non ha cancellato la natura intimamente e profondamente espressiva dell'arte musicale, ma l'ha condotta verso nuove direzioni, più adeguate a catturare il mutato clima sociale e culturale. Così pure, lo spazio aperto dall'atonalità e dalla dodecafonìa – quando asservite alla libertà immaginativa del compositore – ha fornito nuovi terreni espressivi e offerto inedite possibilità oppostive alla musica tonale, rinnovando la sempiterna oscillazione tra tensione e risoluzione⁵. Quando tuttavia serialismo e atonalità hanno preso il sopravvento assoluto, presentandosi come le uniche vie percorribili nella musica moderna, si è venuto progressivamente a formare un vuoto che ancora oggi permane tra compositori e pubblico. Privati dei necessari agganci emotivi – nessuna melodia, non dico memorabile, ma almeno memorizzabile; bandite le ripetizioni e la pulsazione ritmica; dominio delle dissonanze e di stranezze timbriche di ogni genere – gli ascoltatori, o almeno la stragrande maggioranza di loro, incapaci di ricostruire e percorrere dei tragitti espressivi, hanno smarrito il *perché*, il senso ultimo di queste nuove musiche. Mentre solo i più avveduti, in quanto musicisti professionisti o compositori essi stessi, sono in grado di coglierne il *come*, la struttura d'insieme.

Una tale svolta radicale, ancorché presentata dai loro più convinti fautori – filosofi come Adorno, compositori come Schönberg, Webern, Boulez – come tappa obbligatoria nel cammino della musica colta occidentale⁶, non poteva che servire scopi parziali, quali l'espressione del sentimento di smarrimento, alienazione, inquietudine, così spesso avvertito di fronte ai mutamenti e agli sconvolgimenti occorsi nel secolo breve. Ma anche a tal fine si è mostrata insufficiente, poiché troppo spesso le soluzioni proposte (specie quelle più radicali), mancando di riferimenti melodico-ritmici e minando perfino l'intelligibilità strutturale, tendono a somigliarsi tra loro. Se è vero infatti, come sottolinea Bertinetto in risposta alle tesi del formalismo puro, che tutte

⁵ Sulla natura tensiva della musica, cfr. Silvia VIZZARDELLI, *Filosofia della musica*, Roma-Bari, Laterza 2007. Che la dissonanza potesse aumentare la bellezza di una composizione, in quanto «finalizzata a esaltare il momento di riposo e stabilità raggiunto con la risoluzione consonante», era peraltro principio ben chiaro già ai teorici antichi e rinascimentali: cfr. Nicola DI STEFANO, *Consonanza e dissonanza. Teoria armonica e percezione musicale*, Roma, Carocci 2016, p. 55.

⁶ Cfr. Anton WEBERN, *Il Cammino verso la nuova musica* (1960), trad. it. di Giampiero Taverna, Milano, SE 2001.

le configurazioni formali sono, in arte, cariche di senso, in virtù della loro opacità, alcune, a mio avviso, lo sono più di altre. Ogni struttura musicale, si sostiene giustamente, è in sé significativa, latrice di significati, quand'anche non rappresentazionali; il fatto stesso che per descrivere la musica che ascoltiamo si usino termini che la ricollegano all'esperienza ordinaria – si pensi anche solo alle indicazioni agogiche, come “crescendo”, “rallentando”, “adagio”, “andante”, ecc. – mostra che l'esperienza musicale contiene risonanze di esperienze ordinarie (in tale ristretto caso, di movimento)⁷. Una composizione musicale, in effetti, è come un organismo sonoro che si muove nel tempo, e che è attraversato da flussi dinamici che influenzano la nostra stessa percezione. È dunque naturale fare associazioni nel mentre ascoltiamo un passaggio musicale, tali da renderlo a noi, appunto, significativo, ricco di contenuti simbolici ed emotivi. Ma quanto forte è il vincolo che una composizione esercita sulle nostre catene associative, per far sì che queste non siano mere fantasticherie o conseguenze accidentali e non consustanziali all'ascolto? Perfino il filosofo scozzese Archibald Alison, da molti considerato un fautore dell'associazionismo più radicale, sosteneva che l'emozione del gusto si ha solo se la catena associativa che un oggetto bello o sublime innesca a partire da una qualche idea di emozione sia regolata da un «principio di connessione che pervade il tutto», il quale principio riflette l'uniformità e le coerenza attraverso cui le qualità emozionanti, specie in una composizione artistica, sono disposte e amalgamate⁸. E quali caratteristiche deve avere un brano perché il contenuto che, volente o nolente, per suo tramite il compositore veicola, sia specifico, nel senso inteso da Mendelssohn, ovvero irripetibile, distinguibile da altri contenuti di analogo tenore emotivo? Qui si pone la questione dell'identità delle composizioni musicali, e con essa della individualità stilistica degli autori, sulla quale tornerò più avanti.

Riprendendo il filo del discorso prettamente storico-musicale, va sottolineato come molti compositori nel Novecento, pur interessati a sperimentare e a confrontarsi con i nuovi linguaggi, abbiano condiviso lo sconcerto che il credo dodecafonico e atonale provocava nel pubblico, e si siano interrogati su quale fosse la loro “missione”, la ragione profonda del mestiere intrapreso.

⁷ Alessandro BERTINETTO, *Il pensiero dei suoni*, cit., pp. 81-89.

⁸ Archibald ALISON, *Natura e principi del gusto* (1790), a cura di Simona Chiodo, Palermo, Aesthetica 2011, pp. 63-64.

Penso ad Aaron Copland, il quale intorno agli anni Quaranta e Cinquanta del secolo scorso avvertiva il rischio che i compositori, persi in vuoti cerebralismi («it seemed to me that composers were in danger of living in a vacuum»), si lasciassero sfuggire la possibilità, concessa alla musica in quanto arte espressiva *par excellence* («I would say that a composer writes music to express and communicate and put down in permanent form certain thoughts, emotions and states of being»), di parlare agli uomini e alle donne del proprio tempo in modo diretto e immediato («The resultant work should speak to the men and women of the artist's own time with a directness and immediacy of communicative power that no previous art expression can give»). Il che preludeva alla sua svolta cosiddetta “populista” («I felt that it was worth the effort to see if I could say what I had to say in the simplest possible terms») di lavori come *Appalachian Spring*, *Rodeo* o *Fanfare for the Common Man*⁹.

Gli faceva eco, più o meno nello stesso periodo, il compositore torinese Sandro Fuga, il quale lamentava la scomparsa della figura del compositore tradizionale, sostituito da uno «strano personaggio» la cui musica, slegata dal linguaggio armonico e melodico, «non lascia traccia alcuna», e il cui solo interesse è legato alla produzione di atmosfere timbriche, sonore, strumentali in grado di «sbalordire, stordire, scandalizzare, e magari anche divertire»¹⁰. Che questa debba essere la missione del compositore moderno non convinceva nemmeno Susanne Langer, la quale contestava la convinzione diffusa che «per esprimere sentimenti moderni» vi fosse «bisogno di nuovi strumenti di produzione del suono», questo essendo solo uno dei mezzi (e probabilmente, aggiungiamo noi, non il più rilevante) a sua disposizione per perseguire un fine universale, dunque comune a tutte le arti: ovvero, quello di «presentare un sentimento ... per la nostra contemplazione, rendendolo visibile o

⁹ Le citazioni di Copland sono tratte dalle note di copertina (a firma di Julian HAYLOCK) del doppio CD «Copland: Orchestral Works», licenziato dalla Emi nel 1999. Per una ricostruzione esaustiva della biografia e della poetica del grande compositore americano, si veda Luciano FELICIANI, *Aaron Copland, pioniere della musica americana*, Varese, Zecchini 2011.

¹⁰ Sandro FUGA, *Sandro Fuga visto da se stesso*, Roma, MET 1990, pp. 26-29. Il divertimento a cui qui si allude può talvolta essere anche involontario: una sera mi capitò di ascoltare, nel corso di un concerto di musiche nuove, un pezzo del (celebrato) compositore tedesco Helmut Lachenmann dove la pianista doveva solo sfiorare la tastiera con le dita, per tre lunghissimi minuti, per fortuna intervallati da un momento di ilarità, allorquando la poverina, forse annoiata lei stessa, ha indugiato qualche istante di troppo su un tasto, facendo udire una nota non prevista dalla partitura.

udibile, o in qualche modo percepibile, attraverso un simbolo, non inferibile a partire da un sintomo»¹¹. Fuga si definiva un «superstite romantico»: nella sua autobiografia professa il proprio credo nella musica come espressione di sentimenti, sostenendo che la musica «deve provocare commozione, emozione, diletto, ma se non lascia traccia alcuna, salvo sterili dissertazioni di snobs intellettualoidi, ha ben poche possibilità di sopravvivere»¹². Pensieri molto simili a quelli del suo contemporaneo, il compositore maceratese Lino Liviabella, il quale nel 1959 programmaticamente affermava: «fissiamo la “comunicativa” come primo fattore di ogni creazione artistica. Verrà poi l’altro fattore: l’“emozione”»¹³.

Non si deve con ciò pensare all’espressione musicale come a un qualcosa di immediato e privo di elaborazione. Per Fuga tra i due estremi dell’urgenza espressiva che agisce nell’artista e dell’effetto emotivo suscitato nell’ascoltatore si poneva il lavoro proprio della composizione, consistente nel «mettere insieme varie cose che formino un tutto organico». Egli individuava, nel processo compositivo, le tre seguenti fasi: 1) la ritenzione delle emozioni, gioiose o dolorose, provate dall’artista, che solo in un secondo tempo stimoleranno

¹¹ Susanne K. LANGER, *Problemi dell’Arte* (1957), a cura di Giovanni Matteucci, Palermo, Aesthetica 2013, pp. 56, 46.

¹² Sandro FUGA, *Sandro Fuga visto da se stesso*, cit., p. 30. Queste tematiche sono sviluppate anche in Sandro FUGA, *Lettera ai giovani compositori*, Torino 1965.

¹³ La citazione è tratta da Guido SALVETTI, *Non solo una riparazione postuma*, note di copertina al CD *Lino Liviabella, Nino Rota, Opere per viola*, Tactus 2011. Un’altra frase celebre e sintomatica della poetica del compositore maceratese è la seguente: «giurerei di potere musicalmente esprimere quello che oggi mi fa sanguinare» (cfr. Romano RUFFINI, *I Liviabella: il dono della musica tra sofferenza e creatività*, consultabile a questo indirizzo: <http://www.linoliviabella.com/pdf/cinquantenario/il-dono-della-musica.pdf>, p. 3). Tanto Fuga quanto Liviabella appartengono alla cosiddetta “generazione di mezzo”, ovvero a quell’insieme di musicisti nati entro il primo ventennio del secolo scorso, dunque successivi alla famosa “generazione dell’Ottanta” (i vari Malipiero, Casella, Respighi, Pizzetti, Alfano), di cui ereditano la lezione, attingendo alle soluzioni da questi adottate – il recupero dell’antico, le linearità melodica “italica”, il neo-modalismo, i ritmi pungenti, ecc. – con ancor maggiore libertà, rifiutando preconcetti e battaglie ideologiche e mirando principalmente all’eccellenza compositiva e all’espressione di istanze spirituali ed espressive. Alla lista, peraltro parziale, di compositori italiani novecenteschi accomunati da analoghe esigenze di esprimere l’interiorità degli affetti attraverso l’arte musicale, possiamo senz’altro aggiungere il trentino Riccardo Zandonai, anch’egli scettico circa le potenzialità espressive della nuova musica – che pur si auto-proclamava espressionista – di Schönberg, da lui definita una «orribile accozzaglia di suoni» capace solo di disorientare l’orecchio, senza tuttavia porre «le condizioni per ciò a cui il linguaggio e il clima servirebbero, ossia la comunicazione e la vita» (cfr. Alberto NONES, *Zandonai. Un musicista nel vento del Novecento*, Trento, Edizioni U.C.T. 2014, pp. 42-43).

in lui «il fatto creativo», la vera e propria «ispirazione»; 2) l'«autocritica», ovvero la selezione degli elementi da conservare tra quelli che inizialmente paiono i più idonei a dare materia sonora al turbamento che agita il cuore dell'autore; 3) il «ripensamento», ovvero il giudizio sulla validità dell'opera e sulla sua organicità nel mentre che si sta formando¹⁴. Operazioni che richiedono una articolata mistura di sensibilità, gusto, intelligenza, esperienza e tecnica. D'altronde, già Dewey metteva in guardia dal confondere l'espressione artistica con la mera esternazione di un sentire personale, la prima essendo definita come la «chiarificazione di un'emozione confusa»; l'artista è colui il quale, anziché dar sfogo immediato all'impulso emotivo, lo devia verso canali secondari, sfruttando la sua capacità di attirare a sé materiale adeguato («emotivamente affine») e «dargli ordine»¹⁵. Materiale che può essere tanto esterno – il medium con cui l'artista sceglie di operare, suggerendogli soluzioni da adottare e significati da perseguire – quanto interno: le esperienze pregresse dell'artista («immagini, osservazioni, ricordi ed emozioni») e le emozioni secondarie che dall'emozione primaria progressivamente si formano, man mano che l'artista ne asseconda lo sviluppo, plasmandole in forme appropriate di cui il fruitore è chiamato a ricostruire le dinamiche. E l'esperienza che ne scaturisce è autenticamente espressiva solo in seguito a una «progressiva organizzazione del materiale “interno” ed “esterno” in organica connessione tra loro»¹⁶.

Dal moderno al contemporaneo

È grazie al pensiero e all'opera di autori come Copland, Fuga, Liviabella e molti altri, che la musica moderna e contemporanea di tradizione classica non ha smarrito la via della comunicabilità, la sua capacità di emozionare e

¹⁴ Sandro FUGA, *Sandro Fuga visto da se stesso*, cit., pp. 25, 34-35.

¹⁵ John DEWEY, *Arte come esperienza* (1934), a cura di Giovanni Matteucci, Palermo, Aesthetica 2007, pp. 90-96.

¹⁶ *Ibid.*, p. 95. Come esempio musicale in cui l'emozione pervade ogni passaggio, frase o accento, scandendo i tempi di uno sviluppo formale che, a sua volta, ne guadagna in coerenza, potrei citare, per mia personale esperienza, uno dei brani che preferisco di Ralph Vaughan Williams, il *Concerto per Oboe e archi* (1944). Sin dalle prime battute, si percepisce una particolare aderenza nel modo in cui l'oboe, da solo o in dialogo con gli archi, intona e sviluppa il suo canto pastorale, malinconico e interrogativo: il brano ci appare così retto da una ferrea logica emotiva, persino durante le cadenze, talvolta (non è questo il caso) scritte per esaltare il mero virtuosismo del solista.

far riflettere, di aprire mondi espressivi altrimenti inaccessibili. Ciò, nonostante spesso il mondo accademico ignori quanto succede al di fuori dei circuiti istituzionali. Non sempre, per la verità: prova ne è il riconoscimento recentemente avuto da un compositore come Aaron Jay Kernis, il più giovane premio Pulitzer della storia ottenuto grazie a un quartetto d'archi (*Musica Instrumentalis*) che mescola brillantemente fughe beethoveniane, sperimentazioni poliritmiche, echi pop e jazz, in maniera tutt'altro che sterile o banalmente citazionista. Si pensi anche al successo quasi di massa che un autore come Arvo Part, famoso per composizioni intrise di spiritualità ed esponente di spicco del cosiddetto minimalismo dell'Est Europa, riscuote. Confortato da questo mutato scenario («oggi siamo di nuovo in una fase in cui ci sono degli ottimi compositori, e la cosa più bella è che la gente vuole ascoltare la loro musica»), il compositore Steve Reich, uno dei padri del minimalismo americano, può allora scrollarsi di dosso le preoccupazioni dei suoi illustri predecessori e ricordare, con divertita ironia, che la profezia di Schönberg («fra 50 anni il postino fischietterà i miei brani») è ben lungi dall'essersi avverata («di anni ne sono passati 100 e non credo esista un postino sulla faccia della terra che abbia mai sentito parlare di Schönberg!»)¹⁷.

La corrente, per così dire, neo-espressivista, è assai nutrita, potendo contare su una pattuglia di autori che si sono, volutamente o meno, posti come continuatori di quei compositori che già nel primo Novecento identificavano nell'espressione di sentimenti, pur esercitata con nuovi e originali mezzi, lo scopo primario della loro arte, uno scopo che riecheggia oggi nelle parole, ad es., del lituano Peteris Vasks («Senza emozione, non c'è arte»). In taluni casi si è arrivati addirittura a parlare di “story-telling” per descrivere la poetica di autori come Aulis Sallinen, Dino Saluzzi, e Terry Riley, in virtù della loro

¹⁷ Le citazioni di Reich sono tratte dall'articolo *Il foglio bianco*, di Silvana PORCU, che riporta la conversazione avuta con Reich qualche giorno prima di ricevere il Leone d'oro alla carriera alla Biennale Musica di Venezia. Cfr. «Giornale della musica», settembre 2014, pp. 3-7. Altrettanto entusiasta della rinnovata ricezione del pubblico, specie quello più giovane, verso la musica contemporanea, è il polacco Krzysztof Penderecki (autore peraltro molto diverso da Reich): un successo che talvolta è dovuto a contaminazioni con altri generi (nel suo caso, alla rilettura di alcuni suoi brani operata dal chitarrista Jonny Greenwood), ma che soprattutto, secondo lo stesso Penderecki, deriva dalla consapevolezza, da parte dei compositori, che la musica deve veicolare un significato («quando scrivo penso al pubblico ... senza dubbio dicendo così mi metto in contrasto con molte delle correnti musicali contemporanee»). Cfr. Daniele BISI, *Krzysztof Penderecki: una rockstar nella crisi dello strutturalismo*, in «De Musica» XXX-XXXI, 2016, pp. 172-177.

conclamata capacità di evocare narrazioni nella forma del susseguirsi di episodi musicali per qualche ragione (non da ultimo l'origine spesso folkloristica del materiale adoperato) risuonanti con luoghi, personaggi, emozioni non ben definibili, ma chiaramente udibili, e tenute insieme da un senso del tutto personale e fantasioso dell'accostamento e dello sviluppo. Tuttavia, non bisogna pensare che questa corrente, se così la si vuole chiamare, rappresenti il partito ad oggi dominante: nonostante possa contare su numerosi e validissimi esponenti, spesso essa viene oscurata dalla schiera dei cosiddetti "nipotini di Boulez", la cui musica gode ancora di un ruolo privilegiato nei Festival, nelle Biennali, nei concorsi e, quel che è peggio, influenza l'opinione del pubblico, la maggior parte del quale tende a identificare, con palese malcontento, la "nuova musica" o "musica contemporanea" con le opere più astruse o dalle sonorità più disturbanti (penso agli ascolti "punitivi" cui ci sottopongono certi brani di Sciarrino o Lachenmann, per intenderci). Mentre la musica di autori come Kernis, Reich, Part, Riley e molti altri, rubricata sotto le etichette di new-simplicity, post-modernismo, neo-romanticismo, minimalismo e via dicendo, viene liquidata come reazionaria e banale. Ma siamo sicuri che le cose stiano effettivamente così? Non potrebbe piuttosto esser vero il contrario, ossia che i veri conservatori siano in realtà coloro i quali si ostinano a non prendere atto del fallimento del tentativo di oltrepassare i limiti percettivi (naturali più che convenzionali) che assegnano un ruolo insostituibile ai parametri melodici, armonici e ritmici quali si sono imposti nel corso della storia della musica (non solo occidentale, peraltro: prova ne sono i fecondi interscambi occorsi con culture musicali altre, come quella africana o indonesiana)¹⁸? E che la maggiore immediatezza d'ascolto di certa musica contemporanea (quella da noi amata e qui difesa, e che, precisiamo, è comunque meno immediata di molti altri generi, come il pop e spesso il jazz), non sia affatto un sintomo di povertà di mezzi formali, ma piuttosto la conseguenza di un arricchimento in termini di qualità espressive? A sostegno di queste tesi tornerò ad avvalermi di argomentazioni filosofiche, che chiamano di nuovo in causa la duplicità e l'interconnessione di come e perché, forma e funzione nelle opere d'arte, in particolare musicali.

¹⁸ Di tali incontri trans-culturali si trova un felice riscontro nelle musiche di molti compositori americani della West Coast, da John Cage a Henry Cowell, da Lou Harrison a Evan Ziporyn.

Semplicità e complessità

La complessità di un'opera riposa, ovviamente, sulla sua forma; ma può darsi organizzazione formale anche delle qualità – nel caso della musica, soprattutto espressive: il suo essere descrivibile, nel complesso e nelle sue parti, come triste, gioiosa, austera, gentile, meditativa, malinconica, esuberante, e via dicendo – che su di questa sopravvivono, pur dipendendo strettamente dalla specifica successione di note, dal particolare intreccio di frasi, temi e cellule ritmiche, dalle variazioni e concatenazioni melodiche, dalle modulazioni armoniche, e così via, di volta in volta escogitate dal compositore. A tal proposito, Jerrold Levinson parla dell'esistenza di una «forma espressiva», in quanto distinta da, e in un certo senso superiore a, la forma musicale in senso stretto, quella «cinetica» o «configurazionale» – «come la musica procede» da nota a nota, da motivo a motivo, da frase a frase –; la prima essendo definibile nei termini di «come la musica procede a livello espressivo», con ciò intendendo la logica immanente al susseguirsi, intrecciarsi o fondersi di passaggi dal carattere, poniamo, triste, gioioso, malinconico, lugubre, solenne, e così via¹⁹. Nel lavorare con materiali – melodici, ritmici, armonici – carichi di potenzialità espressiva, il compositore contemporaneo si pone in dialogo con la tradizione, risponde al compito individuato dai suoi predecessori come precipuo all'arte musicale, ed elabora risposte nuove (in quanto riflettono la sua personalità, cultura, stile) ad esigenze comuni, sintonizzandosi con gli stimoli e le urgenze poste dai loro, e nostri, tempi. E lo fa in una duplice direzione: *dal basso*, donando a tali materiali una distintiva pregnanza o “significanza” emotiva²⁰, e *dall'alto*, facendo di tali materiali gli oggetti privilegiati di un'ulteriore (rispetto alla pura bellezza formale) e compiuta (sebbene non priva di contrasti e “lotte” interne) elaborazione, composizione, integrazione (la forma espressiva di Levinson). La forma è significativa non solo quando, come voleva Bell a proposito delle arti visive, invita a una contemplazione estetica (ed estatica) dei rapporti tra figure, linee, volumi²¹ – ovvero, traslando musicalmente, tra note, frasi, cellule ritmiche –, ma soprattutto

¹⁹ Jerrold LEVINSON, *Evaluating Music* (1998), in Id., *Contemplating Art*, Oxford, Oxford University Press 2006, pp. 195-204.

²⁰ Sulla nozione di “significanza”, cfr. Marcello LA MATINA, *Note sul suono. Filosofia dei linguaggi e forme di vita*, Ancona, Le Ossa 2014.

²¹ Cfr. Clive BELL, *Art*, London, Chatto & Windus 1914.

quando si integra e diventa tutt'uno con i rispettivi portati emotivi, arricchendosi dal punto di vista tanto della complessità quanto dell'identità.

Riguardo al primo aspetto, ovvero all'incremento di complessità che l'acquisizione di qualità emotive in un brano musicale comporta, se è vero, come sostiene la Langer, che gli elementi della musica sono «forme sonore in movimento» (come già affermato da Hanslick), e che i suoi materiali, ovvero i suoni con le loro altezze, durate, timbri ecc., devono essere assorbiti nelle prime per dare l'illusione del movimento – ovvero l'apparenza acustica del tempo in quanto «sentito» come «passaggio di funzioni vitali e di eventi e tensioni emotive e mentali»²² –, è altrettanto vero che le melodie, le masse armoniche, le sequenze ritmiche, col loro specifico carattere, sono di genere intermedio tra i materiali e gli elementi: materiali già formati, tali da trasformare gli elementi in vettori emozionali, il movimento che udiamo in simbolo della vita dei sentimenti. Un ruolo, questo, non sconosciuto da formalisti come Hanslick e Kivy, i quali ammettono che le qualità emotive che giustamente attribuiamo alla musica contribuiscono all'edificazione dell'architettura sonora e agevolano quel gioco, per loro puramente formale, di tensione e risoluzione, di ripetizione e variazione, di ipotesi/aspettative e sorprese/conferme²³. Una tale duplicità di livelli è ribadita, una volta di più, da Levinson laddove parla di «cogency of succession», con ciò indicando l'impressione di coerenza che si avverte nella successione di motivi, accordi, fraseggi, ecc., di un brano musicale, tale da far sembrare quella medesima successione tanto imprevedibile («unpredictable in advance») quanto inevitabile («inevitable after the fact»)²⁴. Ciò che permette all'ascoltatore di un'improvvisazione jazz (ma ciò è ancor più vero, a mio avviso, per una musica pensata in ogni dettaglio quale è la musica classica) di trovare una determinata successione o concatenazione di frasi «convincing» è, alla base, una forma di intelligenza musicale; ma si può parlare di «intelligenza musicale espressiva» laddove il performer o il compositore si trovi a «maneggiare anche qualità espressive ed estetiche» e a costruire, per loro tramite, storie o narrazioni in forma sonora²⁵.

²² Susanne K. LANGER, *Problemi dell'Arte*, cit., pp. 54-55.

²³ Cfr. Peter KIVY, *Filosofia della musica. Un'introduzione* (2002), a cura di Alessandro Bertinetto, Torino, Einaudi 2007.

²⁴ Jerrold LEVINSON, *Musical Concerns*, Oxford, Oxford University Press 2015, p. 150.

²⁵ *Ibid.*

Non è solo questione di equilibrio compositivo, di curve di tensione e distensione, di senso dell'insieme e distribuzione di forze. La bellezza, armonia, ricchezza tecnica e formale della musica (di tradizione classica) si traduce in complessità, completezza e finezza emotiva; e la forma logico-organica, che spesso si realizza sotto forma di narrazione – che, secondo Kramer, segue per lo più una direzione ascendente: da un'immagine di pace a un evento disturbante, per poi tornare, tramite studiate transizioni melodiche e armoniche, a un finale rassicurante o giubilante; ma il percorso narrativo può seguire anche modi meno prevedibili e più tortuosi –, fornisce modelli, scenari immaginari che ci aiutano a comprendere gli eventi del mondo, ci fanno percepire, seppure nello spazio-tempo illusorio dell'ascolto, una «logica per affrontare l'oscurità»²⁶. Ma non è neanche, solamente, questione di complessità; ché l'arte del comporre è anche un'arte del sottrarre, e l'economia dei mezzi spesso favorisce la concentrazione espressiva, distogliendo da orpelli tecnici o virtuosistici. Qui è in gioco anche l'identità di una composizione, e di chi la crea. Se davvero ciò che rapisce della musica che si ascolta nel secondo movimento della *Settima Sinfonia* di Beethoven è il suo essere «stupendamente malinconica» – per riprendere l'esempio di Peter Kivy²⁷, il quale mette in risalto il primo termine, «stupendamente», a discapito del secondo; la pura bellezza della riuscita musicale essendo per lui ciò che massimamente conta in una composizione –, perché Beethoven l'ha voluta proprio così, malinconica, piuttosto che, poniamo, somnessa, esuberante, o monumentale? E perché ha scelto quella serie di variazioni, se non per sviluppare in maniera adeguata la sua idea di quel sentimento (che, più precisamente, Kivy stesso descrive come «funerea malinconia»)? Perché quelle note e non altre? Se non vi fosse un'identità espressiva, lo stesso movimento non sarebbe, dal punto di vista strettamente formale, troppo dissimile da molti altri, e non giustifi-

²⁶ Lawrence KRAMER, *Perché la musica classica?*, cit., pp. 179-213. Paradigmatica, in tal senso, è secondo Levinson la *Sonata D959* per pianoforte di Schubert, nella quale secondo il filosofo americano la compenetrazione di forma e contenuto raggiunge una sorta di unità talmente elevata tra i contrastanti e mutevoli eventi formali ed espressivi che la attraversano, sì da condensare la vita umana e la varietà dei sentimenti in un microcosmo e da fungere da emblema della riconciliazione delle diversità e delle divergenze (cfr. Jerrold LEVINSON, *Evaluating Music*, cit., pp. 206-207).

²⁷ Peter KIVY, *Filosofia della musica. Un'introduzione*, cit., p. 160.

cherebbe del tutto la nostra partecipazione emotiva e nemmeno la grande considerazione che ad esso normalmente si riserva²⁸. Vale la pena fare un passo più avanti, e affermare che senza l'uso di melodie che diano un carattere al personaggio musicale che scorgiamo, all'ascolto, in una partitura, senza variazioni e ripetizioni che traccino i sentieri su cui questi si incammina e intraprende il proprio percorso emotivo, senza un impianto armonico che ne definisca e delimiti il campo d'azione, l'identificazione di una narrazione, quand'anche per molti versi "astratta", così centrale nell'apprezzamento musicale, risulta impossibile; e anche la «cogency» risulta meno ferrea e stringente. Per quanto si sostenga che la Nuova Musica esprima la condizione dell'uomo alienato²⁹, rimane il problema della confusione che si genera tra i diversi modi di raccontarla, e insieme della difficoltà a identificare la vera personalità del compositore. Vengono in mente ancora le parole di Sandro Fuga, quando afferma che la personalità, lo stile e l'originalità di un compositore si possono scorgere soprattutto «nel suo linguaggio armonico, nel suo metodizzare, nel procedere dinamico e formale della sua musica»; l'assenza o la non intelligibilità di tali parametri rende difficile «dare un volto preciso» a vari «pseudo-compositori dell'avanguardia» (tra i quali egli inserisce i dodecafonici)³⁰.

²⁸ Questa linea argomentativa può ricordare quella adottata da Giovanni Piana nelle critiche da lui mosse alla teoria isomorfica della Langer: cfr. Giovanni PIANA, *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e Associati 1991, pp. 313-314. Ciò che a Piana non convince della suddetta teoria è che le forme dei sentimenti, che l'andamento delle composizioni musicali dovrebbero (secondo Langer) esprimere per via simbolica, spesso tendono a collimare, anche quando abbiamo a che fare con sentimenti diametralmente opposti come gioia e dolore. La «perdita di articolazione e di differenze» che Piana lamenta a proposito delle proprietà espressive della musica parimenti si ha, a mio avviso, nel momento in cui non solo la natura di tali proprietà, ma anche il loro ruolo all'interno di un brano, vengano ridotti a questioni strutturali, puramente formali.

²⁹ Cfr. Alessandro BERTINETTO, *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, cit., pp. 134-135.

³⁰ Sandro FUGA, *Sandro Fuga visto da se stesso*, cit., pp. 27-28. Non che non sia possibile distinguere tra, ad es., autori come Elliott Carter, Pierre Boulez, o lo stesso Arnold Schönberg; ma i loro brani più rigorosamente atonali o dodecafonici tendono pericolosamente a convergere per ciò che riguarda il loro carattere espressivo, e tale convergenza la si può riscontrare non solo tra un brano e un altro – se non fosse per le differenze nell'orchestrazione, che, per quanto importanti, non possono essere tutto ciò che conta in un brano –, ma anche, talvolta, tra sezioni diverse di uno stesso brano (insomma, per essere brusco: ho trovato molte più situazioni e vicende emotive nella breve sonata per flauto e pianoforte di Erwin Schulhoff che nel lunghissimo lavoro di Schönberg scritto per il medesimo organico e contenuto nel medesimo Cd Chandos del 2009).

La sfida di molti autori contemporanei è stata allora di cercare nuove vie all'espressione di sé senza abbandonare i suddetti parametri, ma lavorando in modo personale (quand'anche non rivoluzionario: non si possono chiedere a ogni epoca invenzioni radicali come quelle introdotte nel primo Novecento³¹) su di essi, generando motivi inediti (non era impossibile scrivere nuove melodie nel primo Novecento, non lo è nemmeno oggi) e sperimentando nuovi sistemi di combinarli e svilupparli. In questa direzione si è mosso il compositore inglese Graham Fitkin, il quale deve la sua notorietà a brani di esuberante vitalità, in cui vigore ritmico, ricchezza armonica e freschezza melodica sono bilanciati da un ferreo rigore strutturale basato sulla contrapposizione e sovrapposizione di blocchi di materiale musicale dal carattere contrastante. Una tecnica che si ispira alla chiarezza di Stravinskij, e che gli permette di avventurarsi in svariati territori espressivi: dall'esuberanza urbana e un po' folle di alcuni suoi brani giovanili (*Houah, Frame, Stub*) al pathos che certi eventi sportivi possiedono (confluito in brani come *Bebeto, Graf, Totti*), fino al più recente *Lost*, per arpa ed elettronica, dove attraverso una ipnotica e sottilmente cangiante trama di malinconiche e suadenti melodie Fitkin affronta il tema della perdita (di affetti, di certezze, di una parte di sé)³². Una tematica, questa, particolarmente cara al georgiano Giya Kancheli, le cui composizioni possiedono un andamento estremamente lento, risuonante naturalmente con le emozioni dell'autore, spesso legate a dolori personali o tragedie collettive, e che producono un'esperienza musicale sospesa, basata sull'alternanza di atmosfere estatiche e telluriche, in cui «anche ogni singola nota viene caricata fino allo spasimo di una tensione espressiva assoluta»³³.

³¹ Un modello, in tal senso, è forse rappresentato da Francis Poulenc, il quale affermava candidamente di sfruttare le novità armoniche introdotte da Debussy e Ravel e le sperimentazioni ritmiche di Stravinskij per forgiare un linguaggio apparentemente semplice, di una leggerezza Mozartiana, sempre fedele alla sua natura melodica (spesso venata di nostalgia) ma ricco anche di contrasti e ambiguità armoniche, di ritmi vivaci e orchestrazioni sbarazzine, di humor e sensualità, e assolutamente personale e sincero: come disse Darius Milhaud, anche lui facente parte del Gruppo dei Sei che animò la vita musicale francese (e soprattutto parigina) della prima metà del Novecento, «Francis Poulenc è la musica di per se stesso. Non conosco musica più diretta» (cfr. Stefania FRANCESCHINI, *Francis Poulenc. Una biografia*, Varese, Zecchini 2014, p. 4).

³² Cfr. Filippo FOCOSI, *Intervista al compositore inglese Graham Fitkin*, in «Scenari», 4, gennaio-giugno 2016, pp. 73-76; consultabile anche a questo indirizzo <http://mimesis-scenari.it/2016/06/09/intervista-al-compositore-inglese-graham-fitkin/>.

³³ Cfr. Carlo BOCCADORO, *Musica Cœlestis. Conversazioni con undici grandi della musica d'oggi*, Torino, Einaudi 1999, p. 118.

La concentrazione espressiva è anche la cifra di molti compositori minimalisti, specie europei. Paradigmatica in tal senso è l'opera *Maximizing the Audience* del belga Wim Mertens: nata per accompagnare l'opera teatrale di Jan Fabre, la musica di Mertens raggiunge qui il suo apice, tra le atmosfere religiose e ancestrali di *Whisper Me* (quasi un dolce, celestiale commiato a una persona a noi cara) e il romanticismo di *Lir*, in cui un tema di grande tristezza viene scomposto in algide e simmetriche geometrie. Il minimalismo è invece solo una delle tante componenti della musica del già citato Aaron Jay Kernis, da più parti descritta come “inclusivista”, “eclettica”, “post-moderna”. Secondo Kernis, «la musica deve contenere tutto» – funk e jazz, tonalità e atonalità, melodie romantiche e polifonie dissonanti – senza perdere il senso della struttura d'insieme; la complessità nelle sue composizioni non è però un fine in sé stesso, ma si piega ad esigenze espressive, e diviene metafora di un futuro a sua volta inclusivo, cooperante, anche a livello sociale (si pensi alla pirotecnica commistione di danze, sonorità e atmosfere sperimentata in *New Era Dance*)³⁴. Altrettanto variegato è il percorso compositivo del bresciano Paolo Ugoletti, che ha attraversato fasi anche molto diverse tra loro – dal cromatismo alle contaminazioni con il jazz e il folk irlandese – per approdare (specie nei concerti per strumenti solisti e orchestra dell'ultimo decennio) a una scrittura che coniuga sapienza contrappuntistica, slanci melodici di grande fascino e, soprattutto, un'incessante e incalzante stratificazione ritmica e formale: una miscela di rigore e sensualità, di «narrazione e slanci immaginativi» che appaga parimenti i sensi e l'intelletto³⁵.

Questi sono solo alcuni di quei protagonisti della scena musicale contemporanea che, pur partendo da culture, prospettive e sensibilità diverse, si incontrano sul terreno dell'urgenza espressiva e di un rapporto non meramente

³⁴ Cfr. Leta E. MILLER, *Aaron Jay Kernis*, Urbana, Chicago and Springfield, University of Illinois Press 2014. La Miller individua delle costanti nella scrittura di Kernis, arrivandone a delineare il personale bagaglio di tecniche espressive, tra cui un ruolo primario è rivestito senz'altro dall'oscillazione tra consonanza e dissonanza, come pure tra espansivi archi melodici ed esplosioni di attività poliritmica. Su Kernis, cfr. anche Filippo FOCOSI, *Minimalismo e massimalismo nella musica contemporanea: Michael Torke e Aaron Jay Kernis*, in «Scenari», 29 marzo 2017, consultabile a questo indirizzo: <http://mimesis-scenari.it/2017/03/29/minimalismo-e-massimalismo-nella-musica-contemporanea-michael-torke-e-aaron-jay-kernis/>.

³⁵ Cfr. Enrico RAGGI, note dal booklet del CD «Paolo Ugoletti, Three Concertos», Brilliant Classics 2016.

conflittuale, ma al tempo stesso rispettoso e libero, con la tradizione. Innervando le proprie opere di qualità emotive, il compositore contemporaneo si pone a pieno titolo sul piano del senso, affronta la questione del perché della sua professione e della sua vocazione e, se davvero ha qualcosa da dire, offre risposte convincenti, che ci stimoleranno, commuoveranno, impegneranno sotto vari profili, quelli dell'attenzione percettiva, della ricettività emotiva, della prontezza immaginativa. Di compositori di tal genere, per nostra fortuna, ne esistono ancora molti, e molto bravi; e sempre, ritengo, ce ne saranno, finché si chiederà all'arte qualcosa più che un mero, quand'anche raffinato, passatempo, per molti o per pochi che sia.

Bibliografia

ALISON Archibald, *Natura e principi del gusto* (1790), a cura di Simona Chiodo, Palermo, Aesthetica 2011

BELL Clive, *Art*, London, Chatto & Windus 1914

BERTINETTO Alessandro, *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, Milano-Torino, Mondadori 2012

BISI Daniele, *Krystof Penderecki: una rockstar nella crisi dello strutturalismo*, in «De Musica», XXX-XXXI, 2016, pp. 81-182

BOCCADORO Carlo, *Musica Cœlestis. Conversazioni con undici grandi della musica d'oggi*, Torino, Einaudi 1999

DEWEY John, *Arte come esperienza* (1934), a cura di Giovanni Matteucci, Palermo, Aesthetica 2007

DI STEFANO Nicola, *Consonanza e dissonanza. Teoria armonica e percezione musicale*, Roma, Carocci 2016

FELICIANI Luciano, *Aaron Copland, pioniere della musica americana*, Varese, Zecchini 2011

FRANCESCHINI Stefania, *Francis Poulenc. Una biografia*, Varese, Zecchini 2014

FOCOSI Filippo, *Intervista al compositore inglese Graham Fitkin*, in «Scenari», 4, gennaio-giugno 2016, pp. 73-76; consultabile anche a questo indirizzo: <http://mimesis-scenari.it/2016/06/09/intervista-al-compositore-inglese-graham-fitkin/> (ultimo accesso il 10-01-2017)

- FOCOSI Filippo, *Minimalismo e massimalismo nella musica contemporanea: Michael Torke e Aaron Jay Kernis*, in «Scenari», 29 marzo 2017, consultabile a questo indirizzo: <http://mimesis-scenari.it/2017/03/29/minimalismo-e-massimalismo-nella-musica-contemporanea-michael-torke-e-aaron-jay-kernis/> (ultimo accesso il 31-07-2017)
- FUGA Sandro, *Lettera ai giovani compositori*, Torino 1965
- FUGA Sandro, *Sandro Fuga visto da se stesso*, Roma, MET 1990
- HANSLICK Eduard, *Il Bello musicale* (1854), a cura di Leonardo Distaso, Palermo, Aesthetica 2007
- HAYLOCK Julian, note dal booklet del CD «Copland: Orchestral Works», Emi 1999
- KIVY Peter, *Filosofia della musica. Un'introduzione* (2002), a cura di Alessandro Bertinetto, Torino, Einaudi 2007
- KRAMER Lawrence, *Perché la musica classica? Significati, valori, futuro* (2007), trad. it. di Davide Fassio, Torino, EDT 2011
- LA MATINA Marcello, *Note sul suono. Filosofia dei linguaggi e forme di vita*, Ancona, Le Ossa 2014
- LANGER Susanne K., *Problemi dell'Arte* (1957), a cura di Giovanni Matteucci, Palermo, Aesthetica 2013
- LEVINSON Jerrold, *Musical Expressivity*, in Id., *The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays*, Ithaca and London, Cornell University Press 1996, pp. 90-125
- LEVINSON Jerrold, *Evaluating Music* (1998), in Id., *Contemplating Art*, Oxford, Oxford University Press 2006, pp. 184-207
- LEVINSON Jerrold, *Musical Concerns*, Oxford, Oxford University Press 2015
- MILLER Leta E., *Aaron Jay Kernis*, Urbana, Chicago and Springfield, University of Illinois Press 2014
- NONES Alberto, *Zandonai. Un musicista nel vento del Novecento*, Trento, Edizioni U.C.T. 2014
- PIANA Giovanni, *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e Associati 1991
- PORCU Silvana, *Il foglio bianco*, in «Giornale della musica», settembre 2014, pp. 3-7
- RAGGI Enrico, note dal booklet del CD «Paolo Ugoletti, Three Concertos», Brilliant Classics 2016

RUFFINI Romano, *I Liviabella: il dono della musica tra sofferenza e creatività*, consultabile a questo indirizzo: <http://www.linoliviabella.com/pdf/cinquantenario/il-dono-della-musica.pdf> (ultimo accesso il 10-01-2016)

SALVETTI Guido, *Non solo una riparazione postuma*, dal booklet del CD «Lino Liviabella, Nino Rota: Opere per viola», Tactus 2011

VIZZARDELLI Silvia, *Filosofia della musica*, Roma-Bari, Laterza 2007

WEBERN Anton, *Il Cammino verso la nuova musica* (1960), trad. it. di Giampiero Taverna, Milano, SE 2001

Il tango come esperienza artistica transculturale

Raffaele Tumino

Abstract

All'interno della cornice teorica tracciata dall'estetica fenomenologica e dai recenti orientamenti delle scienze etno-antropologiche che hanno messo in evidenza il processo di *transnazionalizzazione* delle culture e ad aver dato vita ai concetti di *transculturalismo* e *transculturalità*, la “scena del Tango” si presenta come prodotto di una *transculturalità*. Pertanto la *transculturalità* come luogo di confine entro il quale la pedagogia deve attingere il suo statuto oggi. Questa, in breve, la linea direttrice del ragionamento che proporrò. Il tango, pertanto, diventa il testo-pretesto per mettere in luce come l'esperienza formativa di ogni soggetto sia l'esito di un *mètissage*, cioè di un'ibridazione e di un mescolamento di culture, di esperienze e di valori, cioè *transculturalità*.

Partire. Uscire. Lasciarsi un bel giorno, *sedurre*.

Divenire plurali, *sfidare l'esterno*, “sviare” per *l'altrove*

Perché *non c'è apprendimento senza esposizione, spesso pericolosa,*
all'altro.

Non saprò mai più *chi sono, dove sono, donde vengo, dove vado, per*
dove passare!

M. Serres, *Il mantello di Arlecchino*.

1. Introduzione

La testimonianza di Michel Serres, un protagonista del nomadismo intellettuale, della contaminazione tra saperi, della continua metamorfosi in cui si realizza il miracolo della *production des choses*, mi è sembrata comprensiva



dei dubbi e degli avanzamenti nella ricerca pedagogica che ho intrapreso: promuovere esperienze di *azione transculturale* tra le persone umane, tra generi, generazioni e culture in un clima di *reciprocità*¹. L'itinerario di ricerca muove sì dalla «pedagogia interculturale» ma provocando il suo superamento a favore di un nuovo modello analitico e operativo in grado di saper leggere il processo di transnazionalizzazione delle culture; sapendo cogliere le opportunità formative che si aprono da questo processo.

Il tango come prodotto di una *transcultura*; la *transculturalità* come luogo di confine entro il quale la pedagogia deve attingere il suo statuto oggi. Questa, in breve, la linea direttrice del ragionamento che proporrò.

Il tango, pertanto, diventa il testo-pretesto per mettere in luce come l'esperienza formativa di ogni soggetto sia l'esito di un *mètissage*, cioè di un'ibridazione e di un mescolamento di culture, di esperienze e di valori, cioè *transcultura*. Trasformazione dell'*universo* in *multiverso*, scoperta che l'essenza è costituita dalla varietà e dalla differenza e che l'identità si nutre di alterità. Questo significa *transculturalità*. Attingendo ai recenti studi dell'antropologia transnazionale che hanno dato vita ai *borders studies* è giunto il momento che *dobbiamo educare a vivere in una terra di frontiera*².

Ora, se non *l'arte* quale altro luogo si rivela più indicativo e fertile per disvelare questa dimensione transculturale? Se l'arte si sostanzia di esperienza – è esperienza, come voleva Dewey – ebbene tale esperienza è transitorica, transnazionale, transculturale³. Questa esperienza si traduce in educa-

¹ Raffaele TUMINO, *Mutamenti di paradigma nell'educazione interculturale*, in G. ELIA, A. CHIONNA (a cura di), *Un itinerario di ricerca della pedagogia*. Lecce, Pensa MultiMedia 2012; ID., *If not now, when? From intercultural education to education for transculturality* in F. STARA, R. DELUIGI (eds), *Trust And Conflict in Intercultural Processes. Experience, Practice, Reflections*, Macerata, EUM 2015, pp. 151-164.

² Rispetto ad una linea di confine che si deve per forza restare *o* di qua *o* di là, in una *terra di frontiera* ci si trova più spesso *nel mezzo*, senza poter dire se si è più da una parte *o* dall'altra, sentendoci anzi un poco qui *e* un poco là. Non è una semplice metafora, ma un vero e proprio paradigma interpretativo introdotto di recente dall'antropologia transnazionale interessata da tempo allo studio dei flussi immigratori e ai loro stanziamenti. Si rimanda a: G. ANZALDÚA, (1987), *Terre di frontiera/La frontera*, tr. it., Bari, Palomar 2000; A. APPADURAI (1996), *Modernità in polvere*, tr. it. di Piero Vereni, Milano, Cortina 2012; J. CLIFFORD, *Meditazione su Fort Ross*, in *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino, 1998; U. HANNERZ, *Flussi, confini e ibridi. Parole chiave dell'antropologia transnazionale*, in «aut aut», n. 312, 1997, pp. 46-71.

³ R. BARTHES, *Introduzione all'analisi strutturale del racconto*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani 1977, p. 79.

zione estetica e si carica di una forte componente etica e politica perché incarna l'esperienza *transculturale* con le tensioni e anche le idealità che la animano⁴.

Il *tango*, quindi. Musica ibrida, contaminata, meticcia. Per la sua storia, per la sua grammatica, per la sua dimensione relazionale, il tango incarna la diversità e il dialogo, rappresenta il precipitato di un'esperienza migrante.

Ramón Adolfo Pelinsky, etnomusicologo di fama e autore di un recente saggio di storia e di estetica tanghèra⁵, spiega che esso è una ibridazione urbana di danze locali portuali, creole e nere, con il ritmo della *habanera* e con elementi di musiche popolari, italiane e spagnole, introdotte nei porti di Buenos Aires e Montevideo da immigrati europei alla fine dell'Ottocento. Ed è proprio da Buenos Aires, sorta in mezzo a pianure grandi come continenti, orizzonti dilatati, che il tango è partito per il suo coraggioso e lungo viaggio alla conquista del mondo.

Consapevole di seguire un percorso impervio per nulla tradizionale rispetto a quelli battuti dalla pedagogia accademica, giacché il percorso inizia dai luoghi in cui ebbe origine il Tango, dai sobborghi e dalle case del malaffare, tra biscazzieri e dame a 10 centesimi per ballare la *milonga*, frequentati da personaggi come Jorge Louise Borges, da Enrique Rodríguez de Larreta, da Enrique Santos Discépolo, cantori di quella umanità caravaggesca che si radunava a quel *pensiero triste in musica*. In questo percorso mi munirò *lenti* per mettere a fuoco l'oggetto: dall'etnomusicologia alla storia, dall'estetica musicale alla pedagogica.

2. L'ibridazione fra culture musicali

I fenomeni transculturali non sono limitati solo alla storia recente. Già sin dagli anni Quaranta del secolo scorso, nell'ambito degli studi di letteratura

⁴ G. M. BERTIN-M.G. CONTINI, *Educazione alla progettualità esistenziale*, Roma, Armando 2004; G. M. BERTIN, *Le arti visive e l'educazione: problemi ed esperienze*, Treviso, Canova 1995; G. M. BERTIN, *Ragionamento proteiforme e demonismo educativo*, Scandicci, La Nuova Italia 1987.

⁵ Ramón Adolfo PELINSKI, *Tango nomade: études sur Le Tango transculturel*, Montreal, Les Editions Tryptique, 1995; Id., *Migrazioni di un genere: il caso del tango*, tr. it., Torino, Einaudi, 2006, p. 39 e sgg.

comparata, furono studiati tali fenomeni. Fernando Ortiz, ad esempio, introduce il concetto di *transculturazione* per rimpiazzare i concetti di acculturazione e deculturazione nello studio sulla cultura afro-cubana⁶.

Tali fenomeni di scambio e di ibridazione sono sempre avvenuti ed è impossibile ipotizzare l'esistenza di una cultura musicale che possa definirsi veramente incontaminata. Certamente, nel mondo di oggi, la quantità e la rapidità dell'informazione favoriscono enormemente processi di ibridazione culturale, ma questo non deve far credere che questi non siano sempre esistiti. Ciò che rende diversi, oggi, i fenomeni di meticciamento culturale è la loro rapidità: ciò che un tempo si realizzava nell'arco di più generazioni può risolversi oggi in tempi molto più rapidi e chiaramente percepibili nell'arco della nostra esistenza. In alcuni casi la percezione della rapidità dei cambiamenti culturali provoca insicurezza, incertezza, paura di perdita dell'identità, causando arroccamenti, comportamenti intolleranti e ostili⁷. Non è per nulla banale, per fornire degli esempi di ibridazioni musicali, citare la civiltà musicale afroamericana o le culture caraibiche o infine prodotti come il flamenco. Meno scontato è invece avventurarsi sul terreno della cosiddetta musica colta europea. Non sono pochi, ancora oggi, i musicologi che ignorano o sottovalutano il fatto che anche il repertorio colto europeo ha ricevuto contributi da altre culture musicali anche in tempi lontani. Per esempio si pensi al repertorio liutistico rinascimentale che nacque da uno strumento importato in Europa dagli arabi, alle danze come la «ciaccona» e la «sarabanda», giunte nel nostro continente sui vascelli negrieri e coloniali ed entrati a far parte delle *suite* barocche come attestano *Zefiro torna* di Claudio Monteverdi, la terza parte di *Es steh Gott auf* di Heinrich Schütz, la seconda partita per solo violino di Johann Sebastian Bach.

Per trovare un esempio più vicino a noi dal punto di vista temporale, si può considerare come, nella manualistica storica, sia stato considerato l'abbandono del sistema tonale nei primi anni del novecento. In genere, questo processo viene descritto come un processo endogeno, un allargarsi progressivo dell'utilizzo delle dissonanze, l'impiego di tonalità diverse in uno stesso

⁶ Francisco Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Habana: J. Montero, 1940; tr. it. *Contrappunto del tabacco e dello zucchero*, introduzione di B. Malinowski, Milano, Rizzoli 1982.

⁷ Arian APPADURAI, *Modernità in polvere*, cit., in particolare: *Disgiuntura e differenza nell'economia culturale globale; Etnorami globali*, pp. 39-88.

brano ecc. Poca attenzione viene data, invece al fatto che proprio in quel periodo si intensificarono i contatti e aumentò l'interesse verso le culture non europee e in diversi casi ciò coinvolse anche la musica; non si può quindi trascurare l'influenza che questo fatto esercitò indubbiamente non solo sulla sensibilità e la visione del mondo, ma anche sul modo di concepire e comporre la musica degli autori europei. A questo esempio se ne potrebbero aggiungere altri, ma un dato evidente è che se ormai l'idea che nelle culture di tradizione orale (tra cui anche il mondo *popular*) è sempre meno opportuno erigere barriere rigide tra culture locali, stili, pratiche e generi, molto meno si accetta che tali processi abbiano riguardato anche la musica colta europea. Quindi, nella mentalità occidentale è quasi normale ammettere che le culture postcoloniali e del terzo mondo siano esposte a continui processi di meticciamento, mentre è molto meno accettato che anche le culture europee si siano determinate in base a tali processi.

Questo è evidentemente anche un riflesso delle classificazioni disciplinari stabilite in campo accademico: la musicologia come studio della nostra tradizione scritta, l'etnomusicologia come ricerca sulle culture "altre", infine il folclore come categoria relativa alla nostra tradizione orale. Allo stabilirsi di queste compartimentazioni hanno storicamente contribuito varie ragioni, tra cui non ultima probabilmente, la necessità, per la cultura europea, di crearsi *un Altro* marginalizzato e svalorizzato (le altre culture) rispetto al quale far risaltare il proprio prestigio e valore. Si leggano, a tale proposito, le tesi contenute nel testo di Born e Hesmondhalgh⁸.

La distinzione di cui sopra era già stata messa in discussione ai tempi di Bela Bartók, che avendo lavorato sia in patria che in altri paesi, più o meno con gli stessi metodi di ricerca, era folclorista in patria ed etnomusicologo all'estero. Oggi simili distinzioni appaiono del tutto superate, anche in relazione al fatto che è impossibile qualunque ricerca che non superi le barriere disciplinari come anche quelle tra culture e generi. Probabilmente, ha ragione

⁸ Georgina BORN-David HESMONDHALGH, *Western music and its others*, Berkeley-Los Angeles, University of California press 2000, pp. 48-56.

Ramòn Pelinsky quando afferma che fare etnomusicologia oggi significa soprattutto studiare le mescolanze⁹. Questo nuovo orientamento risponde, peraltro, a nuove tendenze di ricerca che sono emerse nel campo dell'antropologia culturale. Mi riferisco in particolare alle formulazioni di Jean Loup Amselle, che ha proposto di adottare, nello studio delle culture, delle “logiche meticce”¹⁰. Il pensiero di Amselle, che parte dalla sua esperienza di antropologo africanista (ma non solo), sostiene la necessità di porre l'attenzione prioritaria su ciò che lega e mette in comunicazione le culture tra loro, prima ancora che sulle distinzioni e le differenze. Questo non significa affatto negare le differenze culturali, che sono evidenti, ma cercare piuttosto di spiegare come le differenze si siano prodotte a partire dall'indifferenziato e dal comune. Si tratta di comprendere le ragioni profonde delle differenze a partire da ciò che è o era comune.

Queste rapide ‘scorrerie’ nei campi dell'etnomusicologia, con riferimento alle ultime frontiere¹¹, mi sono sembrate essenziali sia per comprendere il processo storico del tango, tra contaminazioni e mutuazioni, sia per generare *nuove condotte musicali e culturali* (mutuando la proposta di Delalande)¹² per favorire la consapevolezza dell'essere transculturale.

3. “Cento madri e mille padri” per il Tango

Cercando di afferrare le coordinate per definire il genere tango ci si perde nelle trame di qualcosa che, quasi rappresentasse un archetipo vivente di chissà quale lontana tradizione mitologica, sembra aver avuto cento madri, mille padri e le più complesse gestazioni prima di essere, alla fine, partorito. Nella ricerca di quelle maternità e di quelle paternità si riescono a captare soltanto frammenti di “verità” che ammaliano e tentano, brandelli di storia

⁹ Ramòn Adolfo PELINSKY, *Invitaciòn a la etnomusicologia. Quince fragmentos y un tango*, Madrid, Akal 2000.

¹⁰ Jean Loup AMSELLE, *Logiche meticce*, tr. it. di M. Aime, Torino, Boringheri 1999.

¹¹ Oltre al citato Ramòn Pelinski, ci riferiamo in particolare a: Françoise DELALANDE, *Le condotte musicali*, Bologna, CLUEB 1993; Maurizio DISOTEO, *Antropologia della musica per educatori*, Milano, Guerini 2001; Maurizio DISOTEO, Barbara RITTER, Maria Silvia S. TASSELLI, *Musiche, culture, identità*, Milano, Franco Angeli 2001; Ugo FABIETTI, Roberto MALIGHETTI, Vincenzo MATERA, *Dal tribale al globale*, Milano, Bruno Mondadori 2000; Tullia MAGRINI (a cura di), *Universi sonori*, Torino, Einaudi 2002; Adrian MERRIAM, *Antropologia della musica*, tr. it., Palermo, Sellerio 1983.

¹² Françoise DELALANDE, *Le condotte musicali*, cit.

che si dispiegano con il ritmo delle note di un *bandoneon*. La difficoltà di stabilire con certezza le origini si spiega con il fatto che il tango, come ricorda il poeta Horacio Ferrer, richiama i grandi temi della soggettività umana – la vita, il tempo, l’esilio, l’amore, la morte¹³ – che riflettono l’eternità.

Il tango nasce magicamente adulto, tra il 1880 e il 1890, e non stupisce dunque il coraggio che mostra nel frequentare preferibilmente i bassifondi di Buenos Aires e nel farsi poi cosmopolita per girare il mondo da cittadino effettivo di quella “Spagna immaginaria” e mollemente metaforica che non solo l’Argentina, ma l’intera America Latina – o, meglio, un “altrove ispanofono” – diventa per i più. A legare il tango alla grassa penisola Iberica e al Vecchio Continente ci sono i suoi tanti padri: dai padri Mori discende quel canto strofico di ottonari (*tanguillo*) derivati da altri canti gitani in 4/4 nati in origine per accompagnare la fase più primitiva del flamenco; c’è quell’ammaliante radice che riporta al latino di *tangere* che il “toccare” resta il perenne e carnale mistero di questo volteggiante amplesso; ma c’è anche quel francese *tangage* (beccheggio) che altri vedono più appropriato genitore proprio ripensando al dondolio di una delle figure più caratteristiche del ballo che odora di fumo e sudore. E sempre in fatto di etimi e origini, di quel termine spagnolo, *tango*, che dall’Ottocento, nel *Diccionario de la Real Accademia Española*, è presente col significato di “ossicino” o di *taño* che in un’arcaica forma castigliana identifica il “brano”. Le madri del *vocablo controvertido* hanno tutte la pelle scura e brillante, imperlata di sudore, smorzata nei ritmi complessi battuti sul *tambo* (tamburo); e subito il pensiero va all’altra accezione di “toccare” che, da *tangir* e *tocar*, si riferisce all’atto fisico di suonare uno strumento esattamente come per François Couperin *le Grand* la tecnica sulla tastiera era “*art de toucher le clavecin*”.

Nell’albero genealogico del tango, intricato di rami sottili e di arbusti portentosi, le radici più profonde sono quelle assetate dalla calura africana che fiaccava gli schiavi neri che, danzando il *tangano*, portarono oltreoceano quel ritmo misterioso che si sposò con l’*habanera* cubana che iniziata come ballo popolare si diffonde in tutto il mondo influenzando musicisti famosi come Georges Bizet, che inserisce una Habanera, ispirata a “La paloma” (composizione del 1840 di Sebastian de Iradier y Salaverri), nel I atto della *Carmen*.

¹³ Osvaldo FERRER, *El siglo de oro del tango: compendio ilustrado de su historia* (ensayo con ilustraciones y CD), Buenos Aires, Editorial El Mate, 1996, pp. 53-54.

Fatto sta che l'*habanera* poco più che una piattaforma ritmica avrebbe atteso ancora un po' di tempo prima di conquistarsi un testo letterario, fondersi con la *payada* – un canto poetico di origine rurale, triste, che narrava d'amore, di stenti e di morte – e generare finalmente la *milonga*, quella danza amata e celebrata da Borges.

L'ultimo tassello del complesso ed incompiuto mosaico delle origini del tango, riporta a quegli emigrati europei che negli equivoci locali di Buenos Aires e Montevideo incontrarono la danza *porteña* e scoprirono la nuova filosofia del ballo di coppia esportando, del loro patrimonio, il ricordo della misurata voluttà del valzer – che finalmente aveva serrato il braccio del cavaliere intorno alla dama – e l'esigenza di immagini e significati capaci di creare un labirinto di associazioni complesse.

Delocalizzando il tango dalla regione rioplatense si comprende appieno come il suo fascino sia fortemente legato al mistero che fa di un genere «povero ma in corso di ascesa sociale, urbano e con qualche traccia di ruralità, bianco con qualche traccia di colore, colonizzato con qualche traccia di barbarie indigena in via di incivilimento» il «candidato perfetto per la condizione dell'esotico [...] da esportazione», esibendo «un erotismo di tipo nuovo, in grado di valicare tutte le barriere socialmente accettate»¹⁴. I profondi buchi lasciati da tacchi femminili su impensabili impiantiti ricostruiscono il percorso di una complicata diaspora che ha il suo momento culminante nel primo quindicennio del Novecento che è stato definito da Pelinsky il periodo del *tango – danza* o della *Guardia vieja* compreso tra il 1903 e il 1914¹⁵. Nel 1903, infatti, il tango fa capolino tra Londra e Parigi, condotto da Casimiro Aín “*el vasco*”; ma il “tango scritto”, quello che più facilmente può entrare nelle case borghesi e nei salotti per sostituirsi come mezzo di intrattenimento, sotto le dita delle signorine di buona famiglia, ai brani d'opera e alle pagine pianistiche della tradizione colta occidentale, arrivò solo qualche anno più tardi, portato dai cadetti della fregata Sarmiento che, tra gli altri brani, distribuirono nei porti d'approdo *La morocha* e *El choclo* che in Italia sarebbero giunti più tardi, nella raccolta edita da Ranques insieme a *Iunta brava*, *El ota-*

¹⁴ Marta SAVIGLIANO, *Tango and the Political Economy of Passion*, Colorado, Westview Press 1995, p. 114.

¹⁵ Ramón Adolfo PELINSKY, *Migrazioni di un genere: il caso del tango*, cit., pp. 72-102.

rio, *La hilacha* e *Tango sestanejo*. Fu proprio Angel Villoldo uno dei “responsabili” dell’esportazione del Tango all’estero, in maniera particolare in Europa, dove, assieme a Alfredo Gobbi e sua moglie Flora Rodriguez, fa conoscere il tango. Parigi diventa la seconda patria del Tango, che “depurato” un po’ da quelle figure che richiamavano contenuti decisamente sensuali diventa un ballo amato anche dalla gente chic. In effetti, a Parigi il Tango subisce dei cambiamenti di passi e di parte della struttura originale, soprattutto a livello tecnico, viene, infatti, a mancare quasi del tutto l’improvvisazione tipica del Tango, così diversa dai balli codificati e piuttosto standardizzati presenti fino ad allora, e viene limitata la carica sensuale, per renderlo più “europeo”, più facilmente inseribile nel contesto parigino.

Incontrando il mercato discografico ed entrando nei repertori di varie orchestre da ballo europee, il Tango degli anni Venti acquisì un tipico *swing* che lo portò, qualche tempo dopo, alla sua “democratizzazione” e alla sua entrata trionfale nelle sale da tè e nei dopo-teatro; questo accadde perché alla musica si sovrappose *la canzone* segnando la seconda stagione del genere che va dagli anni Venti al 1945¹⁶. Tutte le capitali europee furono di conseguenza colpite dalla febbre del Tango ma da una sua versione rassicurante ed edulcorata – il cosiddetto “tango europeo” – contro la quale si scagliò Filippo Tommaso Marinetti nel suo *Abbasso il tango e Parsifal!* in cui denunciava, quale «corrente pecorile dello snobismo», «i veleni rammollenti del tango [...] dondolío epidemico [che] si diffonde a poco a poco nel mondo intero, e minaccia di imputridire tutte le razze, gelatinizzandole»¹⁷. E se come fece Marinetti anche gli studiosi di tango *porteño* non riconoscono alcuna cittadinanza a tutte le forme allogene di tango, va detto comunque che è proprio attraverso l’ibridazione transnazionale che il tango cessa di essere «uno sguardo narcisista ad un Io territorializzato» per diventare «lo sguardo dell’Altro in cui si disvela il tango *porteño*»¹⁸.

Sempre in questo processo di ibridazione, il Tango di Buenos Aires entrò inevitabilmente a contatto con la cultura ebraica esteuropea e gli abitanti degli *Shtetl* lo adottarono, traducendolo in yiddish, come veicolo per esprimere il

¹⁶ *Ibid*, pp. 115-138.

¹⁷ Filippo Tommaso MARINETTI, *Lettera Futurista circolare ad alcune amiche cosmopolite che danno dei thé-tango e si parsifalizzano*, 11 gennaio 1914.

¹⁸ Ramòn Adolfo PELINSKI, *Migrazioni di un genere: il caso del tango*, cit., p. 140.

dramma della loro difficile vita: *suonatemi un tango/che sia razionalista o mistico.../suonatemi un tango/ un tango della mia gente dispersa.../suonatemi un tango ebraico*. Autori e compositori ebrei, da Javel Katz ad Avrom Brudno, rinchiusi nei ghetti o nei campi di sterminio oppure abbracciando le armi della Resistenza come Shmerke Kaczerginski, scrissero tanghi in giudeo-tedesco, espandendosi poi nella musica *klèzmer* che aggiunse poi l'Argentina negli anni immediati al secondo dopoguerra¹⁹. Gli ebrei esuli si riconobbero subito nella musica e nelle parole dei tanghi intrisi di nostalgia esistenziale, e piano piano divennero l'emblema della cultura popolare, delle inquietudini di una nazione giovane che preludeva alla dittatura militare²⁰.

Negli anni immediati al secondo dopoguerra, il tango subisce di nuovo una flessione e viene considerato prerogativa della massa e per questo disprezzato dalla borghesia. Solo con l'avvento dell'avanguardia con Astor Piazzolla, il tango conosce un'altra modifica diventando in breve tempo il fenomeno culturale più vasto che l'America latina sia mai riuscita ad esportare nel mondo.

4. Elementi di estetica tanghèra

Quest'ulteriore tassello si colloca nel solco di questa interrogazione sull'identità e la portata tanto estetica quanto socio-antropologica e pedagogica del Tango, mostrando come il tango sia non solamente una tecnica e un prodotto della società del *loisir*, ma pure un dispositivo per comprendere la fenomenologia dell'interazione.

Dal punto di vista musicale, il Tango nasce da una compenetrazione di ritmi e musiche diverse che incontratesi e contaminandosi nell'arco di appena un secolo daranno luogo ad un fenomeno nuovo e senza tempo. I primi tanghi venivano suonati per le strade da piccole orchestre ambulanti, di solito terzetti, che usavano come strumenti: flauto, chitarra e violino, facilmente trasportabili e adatti alla musica di strada. Il loro era un tango improvvisato, non seguivano uno spartito ma creavano attingendo dalla memoria dei canti popolari e creando sintesi inedite tra le musiche dei loro paesi e quelle della tradizione argentina e platense. In seguito al Tango della "vecchia guardia"

¹⁹ F. BIAGINI, *Il ballo proibito. Storie di ebrei e di tango*, Firenze, Le lettere 2004.

²⁰ Dimitros PAPANIKAS, *La morte del Tango. Breve storia politica del Tango in Argentina*, Bologna, Ut Orpheus Edizioni 2013, pp. 72-125.

improvvisato e suonato nei sobborghi e per le strade, si sviluppò un nuovo tipo di Tango che si fa strada nei locali frequentati dai ricchi restando allo stesso tempo patrimonio dei poveri; è qui che il Tango tende in parte a perdere la sua inflessione divertente, giocosa, per diventare più triste. Va notata la progressiva introduzione di diversi strumenti, semplici e legati alla tradizione: la chitarra, molto in uso fra i *criollos*, il violino, il flauto, il clarinetto e l'arpa diatonica, caratteristica degli indios paraguayani. Talvolta compare anche il mandolino, strumento che testimonia il forte apporto italiano alla nascita della musica Tango. Questi strumenti contribuivano a dare al Tango una inflessione divertente e giocosa. Tutto tende a cambiare con l'avvento di due strumenti che hanno fatto la storia di questa musica: il pianoforte e il *bandoneon*. Essi vengono incorporati alle orchestre nei primi anni del Novecento, contribuendo a spostare definitivamente le orchestre dalla strada ai locali. Il pianoforte, soprattutto, è anche un simbolo della scalata sociale del Tango in questo periodo; la sua funzione nell'orchestra è quella di fare da base ritmica. Compito invece della fisarmonica prima e in seguito del *bandoneon*, è quello di dare al Tango un suono più lento e grave che sostituisce le note allegre del flauto che scompare. Il *bandoneon* resterà per sempre nelle orchestre di Tango diventandone il rappresentante più particolare e tipico.

La struttura melodica è 2/4. Due battiti per tempo; sia il primo sia il secondo battito sono accentati. Per quanto concerne la velocità, la musica dovrebbe essere suonata a circa 32 battute al minuto. La base ritmica è: lento, lento, veloce, veloce. Dato che la musica Tango è in 2/4, ogni lento ha solo un battito musicale ed ogni veloce un mezzo battito. Una caratteristica che distingue il Tango da altre musiche è la sua inflessione verso il minore, che lo rende triste e malinconico ma anche pieno di sentimento. L'evoluzione della struttura melodica si lega inscindibilmente a quella dei suoi strumenti e ai luoghi dove essa si sviluppa. Si passa quindi da un Tango dei sobborghi (*Vecchia guardia*), ad un nuovo Tango (*Nuova guardia*) dove si affaccia il *Tango-canzone*, con la sua poesia.

Tutto ciò ha dato luogo a tre stili fondamentali: *Tango milonga*, *Tango canción*, *Tango strumentale*. Il *Tango milonga* è quello più adatto al ballo e prende origine dalla milonga vera e propria, della quale, in fondo, ritmicamente è una modifica. Nel *Tango canción* in particolare, le parole sono fondamentali e danno significato alla musica. In effetti in America Latina, Tango

è sinonimo di canzone più che di ballo, perché è la canzone con le sue parole che evidenzia i luoghi, i personaggi e soprattutto dà voce ai sentimenti. Una specificità del *Tango canción* è l'uso di una lingua particolare ovvero il *lunfardo*; questa lingua, nata con molta probabilità come gergo per non farsi capire soprattutto dalla polizia, attinge termini da diverse lingue ma in maniera preponderante dai dialetti italiani; esso diventerà la nuova lingua degli immigrati, del *porteño* che cerca di sopravvivere ad una realtà di stenti, delusioni, malinconie. La cosa più strana del *lunfardo* è però il fatto che non è una lingua nata dalla fusione di altre, ma utilizza i termini di queste lingue storpiandoli, o meglio usando una metatesi (spostamento dell'ordine delle sillabe). Ovviamente le parole devono avere almeno due sillabe e per entrare a far parte di questo vocabolario devono essere scorrevoli. Tra le più frequenti, sono da annoverare: gongri (gringo), choma (macho), tovén (vento, denaro), colo (loco, pazzo), gomìa (amigo), troesma (maestro) e, naturalmente gotàn (tango).

Infine, il ballo. Il Tango argentino è a sua volta un ballo le cui qualità – nel senso aristotelico di modalità specifiche di essere – restano ancora da decantare. Benché per uno spettatore la danza sia anche qualcosa di astratto, che prescinde o si stacca dai corpi, il tango implica una specifica forma di produzione ed espressione di *identità incorporate*. A rigore esso non è danza d'arte, come il balletto (il Tango rigetta la gerarchia tradizionale fra arte dotta e attività fisica, fra coreografo e ballerino). Certamente spettacolare, il Tango non è tuttavia una danza di rappresentazione radicata nella scena del teatro e negli altri luoghi del circuito di diffusione dell'arte. Più che un ballo da ribalta, rivolto verso l'esterno, *si tratta di un ballo sociale rivolto verso l'altro* (l'interno). Se il Tango è pratica non teatrale che avviene per lo più nel contesto informale della *milonga*, esso resta pratica altamente comunicativa, che si realizza in maniera tale da coinvolgere sia i partecipanti sia gli osservatori. In fondo, oltre ai due ballerini (chi propone e chi risponde, o resiste) vi è un terzo elemento: lo sguardo di chi osserva, uno sguardo che contribuisce a costituire lo spettacolo di questo duetto rituale²¹. Solo che tali osservatori, pur seduti a bordo pista a monitorare i corpi danzanti in termini di abilità e di stile, non sono esterni o periferici ma – almeno nel contesto abituale della *milonga* –

²¹ Marta SAVIGLIANO, *Tango and the Political Economy of Passion*, cit., p. 74.

possono in ciascun momento diventare attori. Si tratta così di un pubblico coinvolto in una pratica partecipatoria, priva di una netta distinzione fra spettatore e spettacolo. Non solo. Nel caso del tango la sensazione di interagire con altre persone (una funzione associata ai balli di società) prevale sulla sensazione di essere impegnati in qualcosa di significativo da guardare (funzione solitamente assegnata all'arte). Chi balla non sono artisti o professionisti di scena, ma persone qualunque, persone come noi, amatori coinvolti in una pratica sociale.

Sembra dunque più sensato iscrivere il tango fra le danze sociali, avendo però l'accortezza, come giustamente osserva Davide Sparti, di notare la sua peculiarità di danza di coppia centrata sull'improvvisazione. Il tango è una forma di conduzione reciproca, una collaborazione che è una co-elaborazione (una improvvisazione a due). Esso non si sviluppa attraverso coreografie che predefiniscono quello che deve succedere ma nasce momento dopo momento grazie a due persone le quali, sullo sfondo della musica, conducono un'interazione attraverso un punto di contatto mobile che unisce i loro corpi in movimento²².

5. L'appropriazione pedagogica del Tango

Il discorso sull'identità del tango, oltre alla sua genesi ed evoluzione storica, non è ancora giunto al termine. Investe anche il suo statuto: sport o svago? Universo culturale o spettacolo? Avanguardia o mascherata kitsch? Una forma d'arte atletica o uno sport artistico?

Nonostante la sua diffusione e circolazione planetaria, pochi hanno riflettuto analiticamente sul Tango come attività e come pratica simbolica. La riflessione teorica sul tango è rimasta fatalmente in ritardo. Grava il mancato riconoscimento che la danza sia una pratica culturale significativa e non triviale, circostanza che spinge alcuni a reputarla oggetto non pertinente per la riflessione analitica. Persino i lavori sul corpo sono spesso studi sulla sua immagine o sulla sua produzione discorsiva piuttosto che sulla dimensione incarnata e cinestesica. Il fatto che la danza sia concepita come passatempo o intrattenimento, e che sia ritenuta attività femminile, ha altresì contribuito alla marginalità degli studi scientifici sulla danza. Questo spiegherebbe come una

²² Davide SPARTI, *Sul tango. L'improvvisazione intima*, Bologna, il Mulino, 2015, pp. 8-12.

parte cospicua della letteratura sul Tango è manualistica: avendo lo scopo di mostrare come si balla il tango, è appiattita sulla dimensione didattica, fornendo consigli e compilando un insieme di esercizi. Di certo non mancano i manuali, i testi storici e le biografie (nell'economia del presente lavoro non proverò affatto a fare una bibliografia). Ma la prolungata adesione dell'analisi del Tango ai modelli didattici (scuole di ballo) non ha infatti permesso di comprendere fino a che punto il Tango sollevasse questioni di più ampio rilievo che trascendono il momento del puro intrattenimento, ma che riguarda piuttosto un dispositivo per comprendere la fenomenologia delle interazioni e per favorire nuove modalità di interazione.

Ad una riflessione che può largamente attingere ai paradigmi dell'estetica fenomenologica ed ermeneutica, il Tango acquista uno statuto più autorevole. Nel senso che nella "scena del Tango" l'attenzione alla musica e alla danza, alla dimensione corporea e alle sue valenze conoscitive, relazionali e comunicative, si accordano a un'estetica (scienza del sentire e filosofia dell'esperienza estetica) concepita soprattutto come analisi del gesto corporeo che nell'opera d'arte comunica un *sensu del mondo*.

Infine, solo l'adesione ad un modello interpretativo della realtà basato sulla *transculturalità* può far risaltare il valore pedagogico del Tango. Per spiegare i processi di formazione delle nuove «modernità migranti»²³, si rendono necessarie nuove concettualizzazioni e modelli di interazione culturale. Il concetto di *transculturalità* elaborato da Wolfgang Welsch, concetto operativo oltre che descrittivo, risponde esattamente a questo bisogno. Riconoscendo in Nietzsche un precursore della transculturalità per la sua formula del «soggetto come moltitudine», Welsch pone l'enfasi nella fertilizzazione culturale a più livelli, dal macrolivello delle società – le cui forme culturali sono caratterizzate oggi sempre più da differenziazione interna, complessità e ibridazione – al microlivello dell'esperienza individuale, dove l'identità personale e culturale non corrisponde quasi mai o quasi più a quella civica e nazionale ed è invece in maniera sempre più evidente marcata da connessioni culturali multiple.

²³ Frank SCHULZE-ENGLER, *Transnationale Kultur als Herausforderung für die Literaturwissenschaft*, in «Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, A Quarterly of Language», Literature and Culture, Berlin, 2002, pp. 65-79.

Al livello pragmatico Welsch contrappone il concetto di *transculturalità* al concetto tradizionale di culture come unità discrete, che egli attribuisce a Herder nel diciassettesimo secolo, in quanto a suo parere questo autore, ponendo l'enfasi su ciò che è proprio di un popolo e sull'esclusione di tutto ciò che è diverso ed estraneo, tende irrimediabilmente a una sorta di razzismo, là dove la *transculturalità* mira ad una visione intersecata e inclusiva della cultura: «*It intends a culture and society whose pragmatic feats exist not only in delimitation, but in the ability to link and undergo transition*»²⁴. *Transculturalità* è da intendersi dunque non solo come modello di analisi della realtà moderna, ma anche come ideale a cui tendere nella prassi quotidiana di interazione culturale: «*It is a matter of readjusting our inner compass: away from the concentration on the polarity of the own and the foreign to an attentiveness for what might be common and connective wherever we encounter things foreign*»²⁵.

Là dove *transculturalità* viene ad essere il modello analitico per la lettura della realtà culturale odierna, *transculturalismo* potrebbe essere un termine più adatto a designare una volontà di interagire a partire dalle intersezioni piuttosto, ma restando consapevoli delle differenze e delle polarità, una consapevolezza del *transculturale* che c'è in noi per meglio comprendere e accogliere ciò che è fuori di noi, una visione che privilegia la flessibilità, il movimento e lo scambio continuo, la rinegoziazione continua dell'identità.

Questa consapevolezza può essere favorita dai vissuti estetici e narrativi di ciascun individuo, anche a partire dall'esperienza del Tango.

Bibliografia

- AMSELLE Jean Loup, *Logiche meticce*, tr. it. di M. Aime, Torino, Boringhieri 1999.
- ANZALDÚA Gloria E., (1987), *Terre di frontiera/La frontera*, tr. it., Bari, Palomar 2000.
- APPADURAI Arian (1996), *Modernità in polvere*, tr. it. di Piero Vereni, Milano, Cortina 2012.

²⁴ Wilhelm WELSCH, *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today*, in *Spaces of Culture: City, Nation, World, London*, ed. by Mike Featherstone and Scott Lash, London, Sage 1999, pp. 194-213, p. 200.

²⁵ *Ibid.*, p. 201.

- BARTHES Roland, *Introduzione all'analisi strutturale del racconto*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani 1977.
- BERTIN Giovanni Maria, *Ragionamento proteiforme e demonismo educativo*, Scandicci, La Nuova Italia 1987.
- BERTIN Giovanni Maria, *Le arti visive e l'educazione: problemi ed esperienze*, Treviso, Canova 1995.
- BERTIN Giovanni Maria-Contini Maria Grazia, *Educazione alla progettualità esistenziale*, Roma, Armando 2004.
- BIAGINI Furio, *Il ballo proibito. Storie di ebrei e di tango*, Firenze, Le lettere 2004.
- BORN Georgina- HESMONDHALGH David, *Western music and its others*, Berkeley-Los Angeles, University of California press 2000.
- CLIFFORD James, *Meditazione su Fort Ross*, in *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, tr. it., Torino, Bollati Boringhieri 1998.
- DELANDE Françoise, *Le condotte musicali*, Bologna, CLUEB 1993.
- DISOTEO Maurizio, *Antropologia della musica per educatori*, Milano, Guerini 2001.
- DISOTEO Maurizio - RITTER Barbara - TASSELLI Maria Silvia S., *Musiche, culture, identità*, Milano, Franco Angeli 2001.
- FABIETTI Ugo, MALIGHETTI Roberto, MATERA Vincenzo, *Dal tribale al globale*, Milano, Bruno Mondadori 2000.
- FERRER Osvaldo, *El siglo de oro del tango: compendio ilustrado de su historia* (ensayo con ilustraciones y CD), Buenos Aires, Editorial El Mate 1996.
- HANNERZ Ulf, *Flussi, confini e ibridi. Parole chiave dell'antropologia transnazionale*, in «aut aut», n. 312, 1997, pp. 46-71.
- MAGRINI Tullia (a cura di), *Universi sonori*, Torino, Einaudi 2002.
- MARINETTI Filippo Tommaso, *Lettera Futurista circolare ad alcune amiche cosmopolite che danno dei thé-tango e si parsifalizzano*, 11 gennaio 1914.
- MERRIAM Adrian, *Antropologia della musica*, tr. it., Palermo, Sellerio 1983.
- ORTIZ Francisco, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. J. Montero, Habana, 1940; tr. it. *Contrappunto del tabacco e dello zucchero*, introduzione di B. Malinowski, Milano Rizzoli 1982.
- PAPANIKAS Dimitros, *La morte del Tango. Breve storia politica del Tango in Argentina*, Bologna, Ut Orpheus Edizioni 2013.

PELINSKI Ramòn Adolfo, *Tango nomade: études sur Le Tango transculturel*, Montreal, Les Editiong Tryptique 1995.

PELINSKY Ramòn Adolfo, *Invitaciòn a la etnomusicologia. Quince fragmentos y un tango*, Madrid, Akal 2000.

PELINSKI Ramòn Adolfo (2006), *Migrazioni di un genere: il caso del tango*, tr. it., Torino, Einaudi 2006.

SAVIGLIANO Marta, *Tango and the Political Economy of Passion*, Westview Press, Colorado 1995.

SCHULZE-ENGLER Frank, *Transnationale Kultur als Herausforderung für die Literaturwissenschaft*, in «Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, A Quarterly of Language», Literature and Culture, Berlin, 2002, pp.65-79.

SPARTI Davide, *Sul tango. L'improvvisazione intima*, Bologna, il Mulino 2015.

TUMINO Raffaele, *Mutamenti di paradigma nell'educazione interculturale*, in G. Elia, A. Chionna (a cura di), *Un itinerario di ricerca della pedagogia*, Lecce, Pensa MultiMedia 2012.

TUMINO Raffaele, *If not now, when? From intercultural education to education for transculturality* in F. Stara, R. Deluigi (eds), *Trust And Conflict in Intercultural Processes. Experience, Practice, Reflections*, Macerata, EUM 2015, pp. 151-164.

WELSCH Wilhelm, *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today*, in *Spaces of Culture: City, Nation, World*, ed. by Mike Featherstone and Scott Lash, London, Sage 1999, pp. 194-213.

Il dono delle muse. Mitologemi e pronomi personali nell'enunciazione musicale

Marcello La Matina

Abstract

L'invenzione della musica presso i Greci è legata al canto delle Muse, mitologema denso e, insieme, inarrivabile arcievento. Ritornare a una vocazione "musaica" della filosofia richiede che il senso di questo dono antico sia portato alla luce. Si tratta di raccogliere i materiali per sviluppare una piccola archeologia della Musa, capace di ripensare l'incontro originario del poeta con le "datrici del canto" attraverso gli strumenti – in buona parte ancora da costruire – di una teoria dell'enunciazione. Costruire tale filosofia dell'enunciazione comporta, per un verso, l'abbandono della centralità della nozione di "teoria del significato" come forma privilegiata per lo studio della verità che è data nel linguaggio. Per altro verso, richiede la riscoperta del suono come corpo e significante che diventa luogo di una relazione indessicale – quella dell'*io* col suo *tu* mitico – che ancora abbisogna di chiarimento. Esiodo, Alcmene, la ninfa Eco, le pernici, sono soltanto alcune delle figure che occorre interpellare in questo cammino. La posta in gioco non è solamente la riscoperta di un modo di articolazione in cui voce e lingua convergono ipostatizzandosi, ma anche la sopravvivenza di una civiltà e di una filosofia che rischiano oggi di divenire quasi del tutto insensibili alla Musa, perdute nell'*amouisia* della lingua senza discorso.

In epoche di crisi imparare ad ascoltare la musica non è più solo acquisire competenze o abilità pragmatico-linguistiche ma può significare tornare ad avvertire il bisogno di ricostruire una storia dimenticata. Il divenire umano dell'uomo è legato all'articolazione della voce tanto quanto è associato alla



conquista del linguaggio che lo apre al mondo, agli enti. Oggi queste dotazioni sembrano rimesse in questione dallo stordimento che la società digitale impone al vivente e al suo chiacchiericcio omnipervasivo. L'avvenimento della musica – dagli antichi Greci salutato come un dono – non questiona più, o, se mai, conferma il conformismo delle società occidentali. D'altra parte, se è vero che la filosofia può solo nascere da una tonalità emotiva fondamentale, allora occorre chiedersi qual mai evento possa ancora risvegliare la sensibilità al richiamo della sua voce. C'è un modo nel quale la *Stimmung* filosofica possa riconciliarsi con la *Stimme* del canto che gli dèi donarono all'uomo e che questi sembra avere oggi perduto? In queste pagine vorrei io per primo porvi in ascolto – dei filosofi, dei poeti, del canto – per poi provare a tracciare uno schizzo della filosofia che vorrei. Considero la musica carattere inestirpabile dalla vicenda umana e, dunque, anche sempre parte di ogni genuina avventura filosofica.

1. Cominciamo dalle Muse

In un recente volume il filosofo Giorgio Agamben ha sostenuto con determinazione che «[l]a filosofia può darsi oggi solo come riforma della musica»¹. Col termine “musica” egli fa riferimento all'esperienza della Musa, che ha posto l'uomo greco in una relazione diagnostica con l'evento della parola. Le Μοῦσαι, come narrano i miti, danno forma in modi diversi alla voce del canto: ciascuna ipostatizza un modo di articolazione, e tutte insieme risalgono, quasi una diffrazione *in absentia*, al medesimo ancestrale, che in tal modo rimane inattuabile. Ricomprendere l'origine musaica nella filosofia vorrebbe allora dire sottrarre alla dimensione trascendentale quell'*arcievento* che installa la voce umana nel canto, e fare di esso lo spunto per un nuovo programma filosofico, come lo stesso Agamben propone da molto tempo². Nel suo recente volume egli prende a riferimento privilegiato Esiodo, nel cui poema si trovano elementi riferibili al contesto dell'esperienza poetica: cosa che non accade nei poemi di Omero e che solo in minima parte può assimilarsi a quanto viene detto nei proemi degli *Inni*. Infatti, all'inizio della

¹ Giorgio AGAMBEN, *Che cos'è la filosofia?*, Macerata, Quodlibet 2016; Vedi “Appendice. La Musica suprema. Musica e Politica”. La frase cit. si trova a p.135.

² Solo *exempli gratia* si veda Giorgio AGAMBEN, *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi 1984; e Id., *Infanzia e storia* (1978), Torino, Einaudi 2001.

Teogonia, Esiodo racconta come abbia ricevuto l'investitura poetica da parte delle stesse Μοῦσαι, e la sua narrazione contiene informazioni significative per una teoria dell'enunciazione poetica³. Nel poema – per noi oggi assimilabile a un grandioso racconto cosmogonico – ha luogo l'installazione del soggetto del canto, senza, però, che questo si possa con certezza localizzare: ciò che il canto mostra è «la posizione dell'istanza enunciativa in un ambito in cui non è chiaro se essa spetti al poeta o alle Muse»⁴. I versi su cui Agamben richiama la nostra attenzione sono quelli, ben noti, della prima parte del proemio, dove l'enunciazione enunciativa mostra un brusco *shifting* dal nome proprio al pronome di prima persona: un *egli* diventa *io*. Si noti in corsivo la cadenza: «Queste [*scil.* le Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες] una volta insegnarono un canto bello *a Esiodo* che pascolava sotto il sacro Elicona: Questa parola *a me* primamente dicevano le dee»; (αἶ νό ποθ' Ἡσίοδον καλήν ἐδίδαξαν αἰοδήν, / ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἐλικῶνος ὑπο ζαθέοιο. / τόνδε δέ με πρότιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον).

L'incontro con le Muse segna sempre anche una cesura tra l'uomo parlante e la voce che canta, poi che introduce modalità articolatorie (τρόποι) che non sono solo dettate dalla semantica: si dà musica, continua Agamben, perché «l'uomo non si limita a parlare». Capire perché l'uomo avverta il bisogno (il desiderio) di cantare, di fare cioè esperienza della Musa, può sottrarre la filosofia alla tirannia del significato, per condurla a ricercare negli spostamenti del soggetto significante un differente esser vero del linguaggio. Non già un esser vero che scaturisca dall'adeguarsi del piano espressivo a quello fattizio, o dalla semplice coerenza tra le proposizioni di un testo; la verità verso cui la Musa può guidare la filosofia non concerne ciò che è nel canto *in quanto è detto*, ma riguarda quel che nel canto *mostra sé* in quanto significante. Ciò che dunque ci interessa è l'aver luogo dell'enunciazione, non il contenuto del mero enunciato. La struttura incaricata di articolare i due piani è la persona

³ Informazioni in gran parte contenute nel lungo proemio (vv. 1-115) che apre la *Teogonia*. Esse trasformano Esiodo, pastore al pari degli altri uomini che sono “ventre soltanto” (γαστέρες οἶον) in un poeta, affinché canti «le cose che saranno e quelle che sono» (v.33). Sull'importanza del proemio della *Teogonia*, si veda il fondamentale studio di Paul FRIEDLÄNDER, *Das Proömium von Hesiods Theogonie*, in «Hermes», Band 49, 1914, pp. 1-16. Considerazioni puntuali sulla struttura formale sono offerte da B. A. van GRONINGEN, *La composition littéraire archaïque Grecque*, Amsterdam 1960 (cfr. spec. pp. 256 ss.), il quale definisce le composizioni epiche esiodee come «textes en mouvement».

⁴ Giorgio AGAMBEN, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 136.

grammaticale. Il legame tra persone grammaticali e persone prosodiche, tra costituenti dell'enunciato e costituenti dell'enunciazione, costituisce il giunto cardanico che può manifestare il significante *quā* significante. Esso funzionerebbe così non già quale mero veicolo del significato, ma quale luogo morfologico dell'incontro, e dell'eventuale frizione, fra persone grammaticali, che prendono e mutano posizione intorno al corpo del suono destato nel canto.

Osservazioni – Un esperimento che ricerchi l'arcievento musaico del canto ha sempre un valore fenomenologico che non deve qui essere trascurato. È in ciò l'esperienza del canto, la scoperta ontologica – come direbbe Giovanni Piana – del suono che ci chiama. Salvo che, questa esperienza non può compirsi senza il togliimento degli enti cui usualmente prestiamo orecchio. Ci torna alla mente l'evento in cui fu preso Eugenio Montale, quando, rivolgendosi, vide il nulla, il vuoto alle sue spalle. Questo allontanarsi dagli enti abitualmente nominati dalla lingua mette capo all'incontro che segnerà l'investitura del poeta: «le trombe d'oro della solarità» che il giallo dei limoni dischiude come una promessa nei radi «silenzi in cui le cose / s'abbandonano e sembrano vicine / a tradire il loro ultimo segreto». Tutto questo, però, in una veste più dimessa, potrebbe ricordare qualcosa che a molti di noi è accaduto ascoltando i dischi dei classici. Chi non ricorda la meraviglia provata quando, adolescenti appassionati di musica, ci capitava di individuare, nel bel mezzo di una frase suonata dal flauto, lo stesso respiro del flautista che prendeva fiato? Non era forse quel sussulto inspiratorio uno squarcio che ci immetteva nella stessa vicenda dei corpi risonanti, installandoci surrettiziamente nel farsi stesso dell'enunciazione?

Inoltre, se è vero, come Agamben ritiene, che la crisi della filosofia manifesti la crisi di «una musica non più musicamente accordata»⁵, può risultare vero anche l'inverso. Si dà oggi anche un'innegabile crisi della filosofia, che vediamo spesso ridotta a mosca cocchiera delle neuroscienze ovvero a discorso gergale tra cronisti di facezie definitorie. Questa riduzione della filosofia alle funzioni di un Super-Io censorio – la cui prestazione prevalente consiste nella ratifica o nella sanzione del discorso delle scienze sociali – non

⁵ *Ibid.*, cit. p. 145.

è altra cosa rispetto alla crisi della musica: è invece il segno che questa filosofia ha perduto la sua sensibilità rispetto al significante che giace nel corpo della voce. Riformare la musica non può non significare anche riformare la filosofia, redimerla dalla ἀνουσία in cui versa oggi. La riforma musaica potrebbe allora restituire la filosofia a se stessa, liberandola tanto dalle sirene del calcolo, quanto dal brulichio del discorso amorfo che si respira nei caffè filosofici. «Dove tutto sembra indifferentemente potersi dire, il canto viene meno e, con questo, le tonalità emotive che musaicamente lo articolano» (ibid.).

Il collasso del canto rischia oggi di consegnare la voce umana alla dimensione della pura funzionalità dell'insetto; o, peggio, alla dimensione meccanica che agglutina il linguaggio nel campo digitale. In un panorama così fosco, Agamben ritiene che la sola prestazione oggi possibile per la filosofia sia ciò che potremmo chiamare una "archeologia dell'evento musaico". Si vorrebbe, con questo, trascorrere dal canto, concepito come ciò che è comunque dato nel suono (o conservato nel testo scritto, nello spartito), al canto inteso come il darsi di una *Stimmung* tra persone. Ipostasi, cioè, che, nell'esperire la loro apertura al mondo, si alternano o si confondono nello *shifting* dei ruoli di donatore e destinatario del dono. Quel che è offerto nel dono delle Muse è la possibilità di esemplificare al livello dell'enunciazione non la materia del canto, ma il suo avvenire esordiale nel processo antropogenetico. Il frutto di una tale ricerca filosofica potrebbe consistere di una riforma della musica, nella liberazione dalla «cattiva musica che invade oggi in ogni istante e in ogni luogo le nostre città»⁶.

2. Le Muse come dispositivo

Il punto su cui va posto l'accento è la persona grammaticale, *in quanto* è catturata dallo spostamento pronominale; lo *shifting* costituisce una spia di una densità che non riguarda il piano dell'enunciato, bensì il campo enunciazione: «si tratta, con ogni evidenza, di inserire l'io del poeta come soggetto dell'enunciazione in un contesto in cui l'inizio del canto appartiene incontestabilmente alle Muse, ed è tuttavia proferito dal poeta» (ibid.). Il riferimento

⁶ *Ibid.*, p. 140.

di Agamben, come ogni lettore avrà compreso, è diretto alla teoria dell'enunciazione elaborata da Émile Benveniste⁷. Nel volgere del secolo passato questa teoria è stata oggetto di studi accurati – penso segnatamente ai lavori di Paolo Fabbri, di Giovanni Manetti, di János Sándor Petőfi – che hanno rilevato la centralità della *Person-Deixis*⁸ per una comprensione anche filosofica del linguaggio poetico. È stato l'ellenista Claude Calame a sviluppare una teoria dell'enunciazione riguardante i modi del canto greco, illuminando quei fenomeni della lirica corale che un'attenzione alla sola lingua verbale non aveva consentito prima di cogliere⁹. In forza di analisi come le sue, si potrebbe dire che Esiodo non è qui, come taluno ha sostenuto, l'io parlante che assicura al soggetto una presa sul linguaggio. Piuttosto, il poeta sembra essere il luogo nel quale la persona grammaticale può essere assoggettata all'istanza di un discorso non più riconducibile al mero linguaggio umano.

Le Μοῦσαι iniziano il canto, lo indirizzano rispondendo a un'invocazione: sono creature *amebeiche* (ἀμειβόμεναι)¹⁰. Il che vuol dire che si comportano come *alleli*. Dischiudono il canto e, insieme, assicurano, a ogni darsi di questo, una dimensione, non già plurale, quanto piuttosto antifonale. Un passo indicativo, riportato da Temistio, spiega come tutte e nove le Muse nella danza *amebeizzino* fra loro e con il Musagete (συγχορεύουσιν ἀλλήλαις καὶ τῷ Ἀπόλλωνι); in più, sembra che nessuna confligga con le altre (καὶ οὐδεμία αὐτῶν ἀγανακτεῖ πρὸς τὰς ἄλλας). La dimensione allelomorfa del collegio

⁷ Cfr. spec. Émile BENVENISTE, *L'appareil formel de l'énonciation*, in «Langages», 17, [num. spec. Su "L'énonciation"], mars 1970, pp. 12-18. Questo saggio e molti altri saggi sul tema medesimo sono stati raccolti in É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, PUF 1966, 2 voll.

⁸ Ma il termine è di John LYONS. Cfr. il suo *Semantics:2*, Cambridge (UK), Clarendon Press 1977.

⁹ In particolare, per lo stato del testo e per le testimonianze, rimando il lettore all'edizione critica di Claude CALAME, *Alcman*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri 1983; per una lettura semiologica della lirica corale si veda Claude CALAME, *Les chœurs de jeunes-filles en Grèce archaïque, vol. II: Alcman*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri 1977.

¹⁰ Molte sono le espressioni a ciò riferibili nel proemio della *Teogonia*. Esiodo celebra, e.g. la dolce voce delle Muse (vv. 10, 41, 97), il discorso che esse gli rivolgono (vv. 22-3), la loro voce infaticabile (v. 39), l'amabile canto (v. 60 e 65). In *Od.*, ω 60 la responsabilità delle Muse concerne elementi dell'enunciazione come la morfologia facciale e prosodica: «Μοῦσαι δ' ἔννεα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὅπι καλῆ θρήνεον» L'espressione "ἀμειβόμεναι" occorre ancora, e.g., in un co-testo omerico (cfr. *Ilias*, A, 604) riferito alla musica e che riguarda gli dèi e gli uomini; si veda ancora il commento di Athen. *Deipnosoph.* 14, 24, 23: «ᾄθεν καὶ Ὅμηρος εἰσήγαγε τοὺς θεοὺς χρωμένους ἐν τοῖς πρώτοις τῆς Ἰλιάδος τῆ μουσικῆ. μετὰ γὰρ τὴν περὶ τὸν Ἀχιλλεῖα φιλοτιμίαν διετέλουν [γὰρ] ἀκρόωμενοι (cfr. *Ilias*, A, 603-4) φόρμιγγος περικαλλέος, ἣν ἔχ' Ἀπόλλων, Μουσῶων <θ'>, αἱ ἄειδον ἀμειβόμεναι ὅπι καλῆ».

musaico è tale, per cui nessuna di esse è mai sapiente da sola (ὅτι μὴ μόνη σοφὴ ἐστὶ) né mai riceve da sola le richieste dei poeti (μηδὲ αὐτῇ μόνη προσεύχονται οἱ ποιηταί). Tutto questo ci porta a concludere che la prestazione delle Muse, come emerge anche da altri passi, è il canto *antifonale* o *responsionale* (καὶ ἄδουσιν ἀμειβόμεναι ἀλλήλας); il quale richiede, per il suo compimento, la perfetta omeostasi degli alleli. Nessuna delle Muse impedisce, o invidia o si oppone (οὐ κολούουσαι καὶ βασκαίνουσαι καὶ ἀντηχοῦσαι) alle sorelle¹¹.

In aggiunta a questa dimensione allelomorfa va notato che le Muse funzionano nella cultura greca arcaica come un dispositivo “mnestico”/ “amnestico”. Tutte le società a oralità primaria sono “omeostatiche”, già che vivono in un equilibrio che tende a disfarsi delle memorie prive di rilievo per il presente. Non posseggono dizionari né semantiche finitamente differenziate. La ratifica semantica avviene di solito in forme rituali, mediante la produzione di eventi vocali, gestici, prosodici. Gli aedi e i rapsodi delle società orali mantengono in omeostasi col presente la memoria comunitaria¹². Esse assicurano alla comunità orale il controllo dei processi di conservazione e distruzione dinamica dell’informazione. Le Muse funzionano, in questo senso tecnologico, come dei *media*. Al pari di ogni altro *medium*, rappresentano differenti *estensioni* dell’unica facoltà mnestica e, al contempo, presiedono alla ratifica sociale di tale processo¹³. E però, diversamente da tutti gli altri *media*, le Muse sembrano anche fornire una rappresentazione (certo non priva di lati oscuri)

¹¹ Cfr. Themist., *Βασανιστῆς ἢ φιλόσοφος*, 255b, 5.

¹² Cfr. J. GOODY and I. WATT, *The consequences of Literacy*, in «Comparative Studies in Society and History», 5, 1963, pp. 204-45.

¹³ Nel capitolo quarto del suo famoso *Understanding Media* Marshall McLUHAN introduce il fenomeno della “narcosi” mediale, traendo spunto dagli studi sui fenomeni di stress da iperstimolazione. In essi accade caratteristicamente che il sistema nervoso centrale cerchi di difendere l’equilibrio mediante strategie di auto-amputazione della facoltà aggredita, ovvero attraverso l’isolamento dell’organo che si trova in sovraeccitazione. Il soggetto appare allora stordito, *numbed*, narcotizzato. McLuhan aveva intuito nel 1960 il legame tra l’auto-amputazione e certi sviluppi dei media che oggi ci troviamo a sperimentare. Su questo, vedi quel che scrive il filosofo Byung-Chul HAN, *Nello sciame. Immagini del digitale*, Roma, Nottetempo 2014, il quale ha accostato la *numbness* dell’uomo tardo-moderno allo stordimento dell’animale povero di mondo, descritta da Martin HEIDEGGER nel suo corso universitario del 1929/30: *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, Frankfurt/Main, Klostermann 1983. Su questo tema, più recentemente, ha scritto pagine belle Giorgio AGAMBEN, *L’aperto. L’uomo e l’animale*, Milano, Bollati Boringhieri 2002.

del loro stesso modo di funzionare quale dispositivo mediale. Da un lato, iniziano il canto facendosi precipitato mnestico, e, dall'altro, inibiscono l'accesso diretto del poeta alla matrice del canto, *i.e.* alla loro madre Mnemosine¹⁴. Sicché, in base alla testimonianza dei poeti arcaici e degli scrittori antichi, sembra che il poeta riceva dall'esterno la sua memoria, nel momento in cui riceve il canto. Dobbiamo allora pensare che l'evento del canto, espresso nell'unico vocabolario mitico che possa renderlo spiegabile, rappresenti l'evento germinale della transcodificazione da *exosomatico* a *endosomatico*? O, al contrario, dobbiamo ritenere che l'evento descritto dal mito rappresenti l'estroflessione ritmica di una complessità psichica non più governabile da parte dell'uomo omerico? Questa seconda ipotesi sembrerebbe suffragabile, se riprendiamo una felice intuizione di McLuhan che oggi appare quasi profetica. Già nel 1962 il sociologo canadese individuava nel principio di auto-amputazione quel fattore di crescita che rende inevitabile la saturazione e il rimpiazzamento di un *medium* con altri, sempre nuovi, dispositivi di traduzione sensoriale: «The principle of self-amputation as an immediate relief of strain on the central nervous system applies very readily to the origin of the media of communication from the speech to computer»¹⁵. A difesa della prima ipotesi, invece, che vede nell'evento della ricezione del canto da una sorgente esterna la transcodifica di stimoli exosomatici nella forma di una partitura endosomatica, cioè una *Ich-Partitur*, vale quanto scrivevamo in un saggio di alcuni anni fa¹⁶.

In un modo o nell'altro, il ritorno della filosofia all'evento musaico auspicato da Agamben comincia per noi dalla riflessione sui due fenomeni di cui

¹⁴ Una lettura razionalizzante della relazione tra le Muse e Mnemosine (come rapporto tra verità e memoria) è in Plutarco (*Fragm.* 215h 35) Ὅτι καὶ ἡ ἀλήθεια τὸ ὄνομα δηλοῖ λήθης ἐκβολὴν εἶναι τὴν ἐπιστήμην, ὃ ἐστὶν ἀνάμνησις. Ὅτι καὶ οἱ μητέρα τῶν Μουσῶν τὴν Μνημοσύνην εἰπόντες αὐτὸ τοῦτο ἐνδείκνυται· αἱ μὲν γὰρ Μοῦσαι τὸ ζητεῖν παρέχονται, ἡ δὲ Μνημοσύνη τὸ εὐρίσκειν. Ὅτι καὶ οἱ πολλοὶ τὸ ἀγνοεῖν ἐπιλελιῆσθαι λέγοντες τῷ αὐτῷ μαρτυροῦσι· λαθάνειν γὰρ ἡμᾶς φαμεν ἄπερ ἀγνοοῦμεν, καὶ λαθραῖα πράγματα καλοῦμεν τὰ ἀγνοούμενα.

¹⁵ Marshall McLuhan, *Understanding Media, cit.*, p. 52. Nella versione di Ovidio, Narciso è alle prese con una estensione del sé, che gli impediva di riconoscere nel proferimento di Eco la manifestazione di un tu. Sicché, egli funziona come un sistema chiuso: «He had adapted to his extension of himself and had become a closed system» (p. 52).

¹⁶ Rimandiamo il lettore al nostro *Cronosensitività. Una teoria per l'analisi filosofica dei linguaggi*, Roma, Carocci 2004 (rist. 2016), pp. 134-50.

s'è qui fatta menzione: l'*allelomorfismo* e la *circolazione delle persone grammaticali* nell'enunciazione. Il primo fenomeno revoca in questione la categoria del numero, già che il darsi mutuamente delle Muse si urta all'abituale distribuzione di singolare e plurale. Il secondo fenomeno investe la categoria della persona, ovverosia, la modalità per mezzo della quale le lingue ipostanziano l'atto del prendere posto – sia entro l'enunciato sia rispetto all'enunciato – delle tre persone convocate quale significante di relazione: “io”, “tu”, “egli”/“esso”¹⁷. Il canto che le Muse suscitano in questo modo si pone quale margine liminale, che insieme rivela e occlude l'accesso alle origini mnestiche da cui esso scaturisce. Una rilettura delle testimonianze e di alcuni casi paradigmatici ci consentirà di fissare la forma che potrebbe assumere un possibile *experimentum memoriae*. Si tratterebbe di una piccola archeologia tascabile dell'enunciazione poetica incaricata di rivelare al filosofo i luoghi nei quali cercare l'elemento *nomologico* della musica musaica: tale elemento è nascosto nel mitologema del “dono del canto”, nel fatto, cioè, che *ambulanti obviam venisse Musas poetae*. Sulla natura di questo incontro gli studiosi si sono esercitati con ogni acribia: v'è chi l'ha interpretato come l'omaggio a una convenzione letteraria, chi ha pensato ad una visione e chi a una personificazione del processo compositivo. Noi non ci occuperemo qui del riferimento, reale o presunto, a uno stato di cose; quel che ci intriga è il mitologema, ovvero la relazione tra enunciazione e *deixis* delle Muse.

3. L'innesto del canto: ἀντιάζειν¹⁸, “andare incontro”

Canto antifonale delle Muse e *deixis* vocale del poeta sono luoghi privilegiati per ogni discorso che si prefigga di cogliere il dispositivo musaico all'opera nella Grecia arcaica. Tali caratteri ricorrono incessantemente nella

¹⁷ Questi aspetti sono stati spunto privilegiato di riflessione, in modo particolare, di due miei recenti lavori: Marcello LA MATINA, *L'accadere del suono. Filosofia, Significante e forme di vita*, Milano, Mimesis 2017, e ID., *Agire l'inoperoso* (Arist. Pol. 1337b35). *Musica, intenzione e pluralità tra Hannah Arendt ed Elisabeth Anscombe*, in «Quaderni della Società di Pedagogia e Comunicazione Musicale» (a cura di Luca Bertazzoni; Edizioni Università di Macerata), pp.147-203.

¹⁸ “Andare incontro”. Fozio registra come traduce di ἀντιάζειν il verbo ἐναντιοῦσθαι. Il lessicografo Esichio, cogliendo un'altra isotopia, traduce: ἀπαντᾶν, o anche συναπαντᾶν, “andare incontro”, “convergere a vicenda”.

mitografia e nella poesia, come pure nella parola dei grammatici e dei musicografi. Dappertutto il canto è descritto come ciò che può essere donato dalla Musa e che viene ricevuto dal vivente; ma è, al contempo, ciò che sempre deve venire chiesto dal poeta. Il poeta filologo Callimaco¹⁹ narra che lo sciame (ἔσμος) delle Muse si fece incontro a Esiodo mentre costui pascolava il suo gregge (μῆλα νέμοντι). Al principio degli *Erga* Esiodo le chiama, perché vengano a cantare a lui: «Μοῦσαι Πιερὶθηεν ἀοιδῆσι κλείουσαι, δεῦτε Δί' ἐννέπετε». Benché ripetibile più volte (o, forse, perché ripetibile senza perdita di efficacia simbolica) ἁντιάζειν, il gesto dell'andare incontro alle Muse per chiederne il canto, esibisce una esemplarità che la mitologia ha catturato e preservato. Ogni poeta è tale, in grazia di un evento germinale: *ambulanti obviam venisse Musas*, chiosano i memorialisti. Che ruolo assegnare a questo ἁντιάζειν nel processo antropogenetico? Dove porre il discrimine tra il mondo umano e l'ambiente musaico? Se il primo è certamente una *Welt*, già che possiede un contenuto ontologico, che cosa dire dell'ambiente musaico, dell'*Umwelt* in cui si muove lo sciame delle Muse? Certamente, non possiamo ridurre l'avvento del canto a un evento tra gli altri: ma quale degli elementi del racconto trådito dal mito è suscettibile di custodire una nomicità – una *lawlikeness*, direbbe Nelson Goodman – per noi? Con il termine “nomicità” o “nomologicità” [= *lawlikeness*] ci riferiamo a quel tratto che rende possibile riconoscere e accettare un comportamento qualcosa come l'espressione di una legge, di un νόμος²⁰.

Il tentativo più clamoroso di dare una spiegazione razionale dell'incontro fra dèi e umani è stato fornito dallo psicologo statunitense Julian Jaynes con la teoria della mente bicamerale. Poiché questa è nota, ci limitiamo a pochi cenni di supporto al nostro discorso. Studiando l'*Illiade* e l'*Odissea*, Jaynes si è soffermato su una serie di episodi che presentano un elemento costante. Gli eroi di Omero appaiono incapaci di cominciare qualcosa: «Le azioni <degli eroi> non trovano il loro inizio in piani, ragioni e motivi coscienti bensì nelle

¹⁹ Cfr. *Aetia*, fr. 2, 1-2: Ποιμένι μῆλα νέμοντι παρ' ἴχνιον ὄξεως ἵππου, Ἡσιόδω, Μουσέων ἔσμος ἠντίασεν.

²⁰ Di esemplificazione nomica abbiamo parlato nel nostro saggio, *Esemplificazione, riferimento e verità. Il contributo di Nelson Goodman ad una filosofia dei linguaggi*, in Elio FRANZINI – Marcello LA MATINA (eds), *Nelson Goodman, la filosofia e i linguaggi*, Macerata, Quodlibet 2007, pp. 109-155.

azioni e nei discorsi di dèi»²¹. Jaynes riconduce questo fenomeno alla struttura “bicamerale” della mente dell’uomo arcaico. In quel lontano passato il cervello umano avrebbe avuto una struttura simmetrica, diversa da quella che oggi conosciamo. L’emisfero destro, secondo questa ipotesi, era in grado di produrre “voci” o “grumi acustici”; l’emisfero destro rielaborava queste “voci”, attribuendole a un dio. Questo fenomeno oggi è conosciuto e studiato in connessione con i fenomeni di allucinazione, quando appunto il malato sostiene di aver fatto qualcosa perché ha sentito delle voci che glielo comandavano. Jaynes ritiene che in Omero si trovi evidenza di questa mente bicamerale. Questo spiegherebbe, secondo Jaynes, l’origine divina del canto epico: il poema, la poesia «è il canto della dea che l’aedo posseduto “udi” e cantò ai suoi ascoltatori»²². Il ritmo e il metro agivano sul poeta e sui suoi ascoltatori come una stimolazione elettrica che attiva certe popolazioni neuronali e disinibisce il soggetto che le esperisce.

Tutto accadeva come se l’emisfero destro fosse il mondo degli dèi e il sinistro il mondo degli uomini: quel che oggi contraddistingue la mente del paziente schizofrenico era, secondo Jaynes, patrimonio dell’uomo arcaico orale. I poemi e i canti sarebbero stati recitati in una condizione simile a quella delle improvvisazioni estemporanee dei musicisti jazz. Uno studioso che ritenesse valida la teoria di Jaynes vedrebbe nell’incontro delle Muse col poeta un evento mentale, poi estroflesso e ricostruito come un reale incontro: si tratterebbe di un’ipotesi *internalista*, affine, per certi versi, a quella avanzata da Eric Dodds nel suo ormai classico *I Greci e l’irrazionale*²³. Scrive Jaynes: «Gli dèi erano organizzazioni del sistema nervoso centrale e li si può considerare come *personae*, nel senso di forti presenze costanti nel tempo, amalgama di immagini parentali o ammonitorie»²⁴. Gli dèi abitano la mente, ma l’uomo li colloca nello spazio esteso. Secondo questa spiegazione, l’evento che cerchiamo sarebbe un evento mentale, sorta di eco anterograda che precede il canto e ne è inseparabile. Gli dèi greci sarebbero allucinazioni: le Muse che danno il canto nulla più che grumi acusmatici che il linguaggio del poeta

²¹ Cfr. Julian JAYNES, *L’uomo omerico e il crollo della mente bicamerale*, Milano, Adelphi 2002, citazione a p. 98.

²² *Ibid.*, p. 99.

²³ Eric DODDS, *I Greci e l’irrazionale*, Firenze, La Nuova Italia 1951.

²⁴ Julian JAYNES, *L’uomo omerico e il crollo della mente bicamerale*, cit., p. 100.

traduce in canto senza poter mai render conto della loro origine. Il canto sarebbe anche così un evento precluso alla ricostruzione razionale.

V'è però traccia di una spiegazione differente, che diremmo *esternalista*, di questo mitologema: la troviamo nel racconto di Narciso ed Eco contenuto nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Il tono è quello di un resoconto normalizzato e ridotto a fenomeno di specularità acustica di un mito certo molto più antico. La ninfa capace di voce (*vocalis nymphe*), Eco, colpevole di aver agevolato le infedeltà di Zeus, è stata punita da Era, che l'ha privata della capacità di iniziare un qualsivoglia discorso: essa può solo aspettare che qualcuno le parli e poi restituire gli ultimi suoni che ha ricevuto. Eco non può dare inizio, non può prendere iniziativa linguistica. In altre parole, *Eco non può fare con la sua voce quel che le Muse fanno con la loro* quando danno il canto. Anch'essa, tuttavia, è come le Muse una creatura responsiva (*resonabilis Echo*, la dice Ovidio). Innamorata di Narciso, non può donargli parole, ma solo attendere quelle di lui: *parata est expectare sonos, ad quos sua verba remittat*» (*Metamorph.*, III 377-8). Talché, quando Narciso sente dei rumori nel bosco e chiede se ci sia qualcuno (*Ecquis adest?*), Eco può solo restituire parte di quei suoni: *Adest*. Narciso è ingannato da quei suoni, nei quali non riconosce persona (*alternae deceptus imagine vocis*, v. 385) e l'incontro, l'*obviam venire*, non ha luogo. La trascrizione omofonica non funziona in questo caso come "teoria interpretativa", perché lo *shifting* pronominale non trova il suo luogo nell'immagine della voce e l'*io* non si scambia di posto col *tu*. Narciso ed Eco sono presi dentro uno stesso solco acustico, dal quale non riescono a far scaturire una significativa differenza espressiva. Cosa che invece riesce bene a un altro poeta arcaico, del quale ora si dirà in breve.

4. Alcmane: un insospettabile personaggio quineano?

Di Alcmane le fonti dicono molte cose. Tra tutte, dicono con convinzione che egli conoscesse i canti degli uccelli. Alcmane è considerato da molti scrittori antichi l'inventore del canto. E colpisce subito che non dalle Muse egli abbia imparato (o non solo da esse), ma dagli uccelli, di cui ascoltava e osservava il comportamento. Non ce ne occuperemmo qui, se egli non avesse scritto dei versi che alludono in modo singolare all'*ἀντιάζειν*, all'evento

ecoico da cui nasce e si sviluppa il canto umano. Questi versi hanno incuriosito molti studiosi²⁵. Più che ad Esiodo il poeta greco Alcmane assomiglia in modo impressionante a una creatura inventata, in un arcinoto *Gedankenexperiment*, dal filosofo Willard Van Orman Quine. Una testimonianza di Ateneo (*Deipnosoph.*, 9, 43, 6) ascrive ad Alcmane i versi seguenti (fr. 25 B49):

ἔπη τάδε καὶ μέλος Ἀλκμάν

εὔρε γεγλωσσάμενον

κακκαβίδων ὄπα συνθέμενος,

[*lectio varia*: **στόμα**]

nei quali che il poeta rende manifesto con chiarezza di aver appreso (e non ricevuto) il canto dalle pernici (σαφῶς ἐμφανίζων ὅτι παρὰ τῶν περδίκων ἄδειν ἐμάνθανε). Ciò concorda con altre testimonianze, che riconducono la *trouvaille* del canto del poeta all'ascolto degli uccelli in luoghi solitari. Il grammatico Cameleone Pontico descrive questo episodio come fosse l'arcievento della stessa *inventio musicae*, «τὴν εὔρεσιν τῆς μουσικῆς». In un altro componimento, che conosciamo allo stato di frammento, Alcmane rivendica: φοῖδα δ' ὀρνίχων νόμῳ, “conosco i *nómoi* degli uccelli”.

Alcmane è dunque capace di trascrivere i grumi acusmatici, riuscendo a differenziare la voce degli uccelli dalla propria. Il canto nasce già scisso in una coppia di agenti mitici: c'è un *tu*, una *orienza presupposta* e variamente etichettata (le Muse, gli uccelli, lo sciame, etc.) e c'è una *trascrizione di grumi acusmatici*, operata da altri nella lingua dell'*io* (per solito, un *io* poetico). Il canto è questo incontro e questa frizione tra chi comincia e chi dà seguito venendo incontro. Si può individuare in questo mitologema una struttura che, come nel caso di Eco, cerca il suo luogo nella voce che articola lo spostamento dal *tu* mitico/esotico all'*io* poetico/domestico. Il dono del canto è l'adomesticamento della voce musaica e del canto degli uccelli. Alcmane assomiglia al linguista che il filosofo Quine immagina alle prese con un indigeno, parlante nativo di una lingua esotica a noi sconosciuta. I due reagiscono a stimoli distali come conigli o segmenti temporali di coniglio; l'indigeno esclama “Gavagai” e il linguista trascrive/traduce “Ecco là un coniglio”. Nel nostro mitologema Alcmane osserva il comportamento vocale delle pernici,

²⁵ Cfr. almeno i seguenti studi: Maurice BOWRA, *Greek Lyrics from Alcman to Simonides*, Oxford, Clarendon Press 1961; Claude CALAME, *Les chœurs des jeunes filles en Grèce archaïque*, cit.; da ultimo ha trattato questo tema, con importanti riferimenti alla teoria del linguaggio, Emanuele FADDA in un bel saggio, dal titolo *Alcmane e la pernice. Note su vocalità e iconismo*, in «De Musica», 2009, pp. 1-15.

definendolo “loquace”, “linguacciuto” (ὄπα [varia lectio: στόμα] συνθέμενος γεγλωσσάμενον κακκαβίδων); quindi, trascrive/traduce l’*input* stimolatorio in un *output* misto di parole e melodia (ἔπη τάδε καὶ μέλος). Una risposta viene dunque appaiata a quei grumi acusmatici esotici, addomesticandoli in voce del canto. Non cerca una traduzione provvisoria da appaiare allo stimolo esotico: non cerca il significato del comportamento, per lui esotico, delle pernici, questo strano antenato del “Gavagai” di Quine. Alcmane trova nel comportamento degli uccelli qualcosa come un proferimento ecoico che ridice “Gavagai” facendo uso di metri e parole. Questo “Gavagai” di Alcmane non è il significato di un originario “Gavagai”, ma un nuovo significante. Non è la *Bedeutung* di un suono, ma un nuovo suono, un corpo vocale che trascrive una relazione tra il *tu* esotico e l’*io* domestico al modo di un indicale relazionale. Il *tu* è l’elemento musaico che dona l’articolazione, il grumo acusmatico che l’*io* riconduce alla prima persona del suo lirismo. Il mitologema funziona sotto mentite spoglie anche in questo caso.

5. In forma di cadenza evitata

Le Muse ed Esiodo, la ninfa Eco e Narciso, il poeta Alcmane e le pernici: tutte queste diadi allelomorfe presenti nel mitologema del canto musaico – e altre, delle quali dobbiamo qui tacere – mostrano che il processo del dono può essere colto come il luogo di una articolazione, un incontro ecoico, dal quale scaturisce la scissione della persona grammaticale in “tu” e “io”: queste persone si ipostatizzano nel corpo del canto, divenendo un unico indicale di relazione²⁶. Nell’epica il canto appare già dato: nasce come fosse già da sempre articolato e solo bisognoso di attualizzazione; nella poesia lirica, come in altre espressioni, via via meno arcaiche, il canto si dà a vedere come processo, più che come oggetto o dono predisposto. Il canto accade nell’incontro che scinde il *tu* in una coppia amebeica, spostando l’attenzione dall’enunciato mitico – dall’*Egli* degli dèi, e degli eroi che compiono gesta, dall’*esso* dello sciame delle Muse – all’enunciazione capace di inglobare la voce umana. Il poeta che raccoglie la voce esotica delle Muse o degli uccelli potrebbe essere considerato come l’operatore mitico che decostruisce, iscrivendolo nella propria

²⁶ Questa tesi ho sostenuto nel mio *L’accadere del suono. Op cit.*, Mimesis, Milano 2017. Cf. spec. il cap. primo.

voce, l'antico inspiegato legame tra assenza e presenza di persona. Il canto che il poeta raccoglie potrebbe essere il residuo della voce dell'atenato, il suo *churinga* in attesa di ridiventare ancora per lui *significante fluttuante*²⁷, incaricato di mediare tra sincronia delle persone nell'enunciazione e diacronia delle voci nella durata del canto. La voce del poeta che raccoglie il canto traghetta le persone in uno spostamento che non le cancella, ma le appaia. Il *tu* esotico che viene tradotto nella lingua domestica dell'*io* è l'atenato di quel *tu* che la teoria del linguaggio è costretta a presupporre (come *hypokeimenos* o *subjectus*), ogni volta che appaia due grumi espressivi in una coppia di forme ritenute equivalenti (e *vice versa*).

Riformare la filosofia in senso musaico può voler dire, inizialmente, riconoscere una origine e un senso mitici al detto del filosofo: «Si duo idem faciunt, non est unum». Il canto, così come appare nell'antropogenesi, evoca la forma ecoica degli enunciati bicondizionali di Tarski, non meno di quanto evochi la figura della trasposizione originaria di una voce animale nella lingua del vivente che diventa umano. In ambo i casi, la voce e la persona grammaticale si presuppongono per potersi scindere e si scindono per potersi presupporre, *per speculum in aenigmate*, nella forma di un'eco allelomorfa. In particolare, una riforma della filosofia dovrebbe poter guardare al piano dell'enunciazione, privilegiando lo studio del significante rispetto al significato. Per fare questo, essa dovrebbe rinunciare alla presunta purezza della teoria analitica e rimuovere il vincolo che la porta oggi a privilegiare il rapporto con le neuroscienze a discapito della relazione con discipline quali la musicologia, l'estetica musicale, ma anche l'etnomusicologia, la semiotica testuale, la fenomenologia della musica, le discipline della performance. Come seconda cosa, la filosofia dovrebbe ripensare al formato che potrebbe e/o dovrebbe assumere una teoria del significante. Considerato quanto si è detto sulla forma ecoica della relazione tra linguaggi esotici (musaici, ornitologici) e trascrizione domestica, si potrebbe utilmente pensare ad una teoria basata sul criterio dell'appaiamento di stile tarskiano, così come Donald Davidson ha fatto per il linguaggio verbale.

²⁷ Per il tema del "churinga" come *signifiant flottant*, si vedano sia l'analisi di Claude LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Paris, Seuil 1962, e sia gli sviluppi teoretici proposti da Giorgio AGAMBEN, *Infanzia e storia*, cit., pp. 90 ss.

Naturalmente, il riferimento alla forma del bi-condizionale *à la* Davidson, andrebbe specificato così da chiarire che le espressioni appaiate non sono assunte in quanto veicolo di significati ma in quanto corpi significanti. In Davidson, la teoria presuppone una forma come la seguente:

P_i: « “p” è Vero in L, se, e solo se, e »

dove la parte di sinistra è un enunciato menzionato e la destra una sua traduzione nel metalinguaggio dell’interprete. Nella nostra prospettiva, le cose dovrebbero andare diversamente da così. Si tratta di costruire enunciati teorici simili a quello sopra riportato, dove, però, la parte sinistra “p” stia per una traccia acusmatica (poniamo: “♪♪♪”) riferibile a *tu*, e il significante “e”, che compare nella parte destra, sia la trascrizione/traduzione della traccia “p” nella forma prosodica assegnata da un *io* (poniamo: ♪♪♪ decitato). A mo’ di scherzo, potremmo immaginare uno schema simile:

P_j: « “♪♪♪” ∩ ♪♪♪ »

«Il prosodema ♪♪♪ (lato destro) “trascrive” “♪♪♪” (lato sinistro)»: così potrebbe essere letto il nostro bi-condizionale. Questo esempio è, ovviamente, giusto un modo per rendere visibile quel che vorremmo dire in modo più accurato; ma, per arrivare a una “teoria della verità musaica”, v’è bisogno di compiere altri passi intermedi. Anzitutto, occorre valutare quale predicato possa sostituire il predicato «è vero», che anche in Davidson si riferisce agli aspetti semantici del linguaggio. Poi, è da capire quale spazio la teoria debba riservare al trattamento delle espressioni indessicali della persona grammaticale: le teorie della verità che conosciamo escludono le espressioni indessicali (Tarski si occupava di linguaggi formalizzati) ovvero le traducono alla terza persona (come, p. es., fa Davidson) per esempio alla maniera seguente:

« “Io ho fame” è vero se, e solo se, il parlante ha fame al tempo *t* ».

Tuttavia, come più volte ha scritto Ludwig Wittgenstein, la traduzione di enunciati esperienziali – quali sarebbero quelli qui posti in questione – non

può considerarsi una *routine* affidabile a mere indicazioni sintattiche o semantiche. Il mio proferimento attuale “io ho fame” può bensì essere trattato come traduzione di “egli ha fame”: ma solo a patto di espungere dalla traduzione ogni residuo esperienziale della persona sulla quale l’indicatore getta la sua ombra grammaticale. Inoltre, va rilevato con decisione che il significante non permette appaiamenti del tipo di quelli solitamente studiati dalla semantica scientifica. Non va dimenticato che, mentre “la neve è bianca” – in qualunque modo sia tradotto nella parte destra di un bi-condizionale – non produce fenomeni ecoici, *la ripetizione di una sequenza acusmatica qualsiasi conta come una reiterazione del significante*: questo fa la differenza tra una teoria semantica e una teoria del significante. Infine, resta la questione generale che abbiamo cercato qui di sfiorare: come sviluppare in senso filosofico le indicazioni di Benveniste sulla persona? Temi, questi, sui quali non abbiamo qui potuto fornire che qualche accenno. Ma il nostro obiettivo era principalmente richiamare l’attenzione degli studiosi su certi fenomeni, prospettando un’indagine che non possiamo svolgere adesso. Abbiamo cominciato dalle Muse, ma il canto che esse ci indicano adesso è solo il materiale per una archeologia filosofica, come sempre, ancora da darsi.

Bibliografia

- AGAMBEN Giorgio, *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi 1984.
- AGAMBEN Giorgio, *Infanzia e storia* (1978), Torino, Einaudi 2001.
- AGAMBEN Giorgio, *L’aperto. L’uomo e l’animale*, Milano, Bollati Boringhieri 2002.
- AGAMBEN Giorgio, *Che cos’è la filosofia?*, Quodlibet, Macerata 2016.
- BENVENISTE Émile, *L’appareil formel de l’énonciation*, in «Langages», 17, [num. spec. Su “L’énonciation”], mars 1970, pp. 12-18; ora in É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, PUF 1966, 2 voll.
- BOWRA C. Maurice, *Greek Lyrics from Alcman to Simonides*, Oxford, Clarendon Press 1961.
- CALAME Claude, *Les chœurs des jeunes filles en Grèce archaïque*, Roma, Edizioni dell’Ateneo & Bizzarri 1977.

- CALAME Claude, *Alcman: Introduction, texte critique, témoignages, traduction et commentaire par Claude Calame*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri 1983.
- DODDS Eric R., *I Greci e l'irrazionale*, Firenze, La Nuova Italia 1959 (*The Greeks and the Irrational*, Berkeley, Univ. of California Press 1951).
- FADDA Emanuele, *Alcmane e la pernice. Note su vocalità e iconismo*, in «De Musica», XIII, 2009, pp. 1-15; ora consultabile in: <http://users.unimi.it/~gpiana/dm13idxrd.htm>.
- FRANZINI Elio – LA MATINA Marcello (eds), *Nelson Goodman, la filosofia e i linguaggi*, Macerata, Quodlibet 2007.
- FRIEDLÄNDER Paul, *Das Proömium von Hesiods Theogonie*, in «Hermes», Band 49, 1914, pp. 1-16
- GOODY Jack – WATT Ian, *The consequences of Literacy*, in «Comparative Studies in Society and History», 5, 1963, pp. 204-45.
- van GRONINGEN Bernard A., *La composition littéraire archaïque Grecque*, Amsterdam, Noord Hollandsche Uitgevers Maatschappij 1958.
- JAYNES Julian, *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, Adelphi 2002.
- HAN Byung-Chul, *Nello sciame. Immagini del digitale*, Roma, Nottetempo 2014.
- HEIDEGGER Martin, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, Frankfurt am Main, Klostermann 1983.
- LA MATINA Marcello, *Cronosensitività. Una teoria per l'analisi filosofica dei linguaggi*, Roma, Carocci, 2004 (rist. 2016).
- LA MATINA Marcello, *Esemplificazione, riferimento e verità. Il contributo di Nelson Goodman ad una filosofia dei linguaggi*, in E. Franzini, M. La Matina (eds), *Nelson Goodman, la filosofia e i linguaggi*, 2007, pp. 109-155.
- LA MATINA Marcello, *L'accadere del suono. Filosofia, Significante e Forme di vita*, Milano, Mimesis, 2017.
- LA MATINA Marcello, *Agire l'inoperoso (Arist. Pol. 1337b35). Musica, intenzione e pluralità tra Hannah Arendt ed Elisabeth Anscombe*, in «Quaderni della Società di Pedagogia e Comunicazione Musicale» (a cura di Luca Bertazzoni, Edizioni Università di Macerata), 2, 2015, pp.147-203.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Seuil 1962.
- LYONS John, *Semantics: 2*, Cambridge (UK), Clarendon Press 1977.

McLUHAN Marshall H., *Understanding Media. The Extensions of Man*, London and New York, Mc Graw-Hill 1964.

Altri saggi



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

Giuseppe Mazzini e il sogno della musica
europea.
Analisi dei contenuti e storia della ricezione
del pensiero musicale mazziniano

Jacopo Leone Bolis

Filosofia della musica: introduzione all'opera

Giuseppe Mazzini (1805-1872), com'è noto, è stato un pensatore politico e un fervente patriota. Oltre a ciò, fu anche un raffinato uomo di lettere e un grande appassionato di musica. Per Mazzini ascoltare un concerto o assistere a una rappresentazione operistica non erano semplici intrattenimenti ludici, ingenui svaghi. Anzi, coloro che interpretavano la musica come uno strumento con il quale alleviare il tedio delle ore di inattività erano profondamente malvisti dal pensatore italiano. Questa sanguinea passione per la musica spinse Mazzini a scrivere e a pubblicare nel 1836 un breve libello intitolato *Filosofia della musica*¹. In questo scritto si mischiano e si sovrappongono una serie di riflessioni attorno all'arte musicale che, sebbene talvolta poco approfondite e esposte più con passionale furore che con cristallina chiarezza, inseriscono Mazzini in una posizione di rilievo all'interno degli ampi dibattiti sulla musica che caratterizzarono gli anni centrali del XIX secolo. Inoltre, Mazzini realizzò questo breve scritto in un periodo storico, gli anni '30 dell'Ottocento, in cui le contese filosofiche attorno all'arte musicale erano

¹ Mazzini pubblicò le sue riflessioni attorno alla musica nel 1836 inserendole all'interno della rivista *L'Italiano* (rivista di politica e letteratura fondata a Parigi da un altro rivoluzionario italiano, il romano Michele Accursi). In base a documenti epistolari è possibile ipotizzare che Mazzini abbia portato a termine la *Filosofia della musica* nel dicembre 1835 mentre risiedeva in Svizzera (si ha notizia di ciò in una lettera spedita il 15 dicembre 1835 da Mazzini al suo amico Gaspare Ordoño de Rosales).



ancora scevre di quel fervente dualismo tra estetica del sentimento e formalismo che avrebbe polarizzato per decenni il dibattito musicale europeo dopo la pubblicazione de *Il bello musicale (Vom Musikalisch-Schönen, 1854)* da parte dello storico e critico praghese Eduard Hanslick (1825-1904). Precedendo cronologicamente di oltre vent'anni il dibattito tra formalisti e neotesdeschi, le riflessioni di Mazzini attorno alla musica sono completamente prive di sterili partigianerie e mostrano un'apprezzabile freschezza. Sebbene a una prima lettura lo scritto di Mazzini possa apparire come una specie di apripista letterario del futuro pensiero wagneriano (pensiero strenuamente legato alla cosiddetta estetica del sentimento), letto con più attenzione mostra una grande complessità contenutistica difficilmente ascrivibile a una sola delle due successive e antitetiche scuole del pensiero musicale europeo (Hanslick versus Wagner). Per Mazzini parlare di musica significa parlare di politica. Ipotizzare una imminente rivoluzione musicale significa presumere il realizzarsi di un'altrettanto imminente rivoluzione sociale. L'arte, in qualità di sovrastruttura derivata direttamente da più profondi elementi strutturali (l'organizzazione socioeconomica della società), è inevitabilmente lo specchio entro cui si riflette il clima culturale e politico dell'epoca che l'ha generata. Leggere le parole che Mazzini ha dedicato alla musica significa non solo affrontare problematiche di carattere estetico ma, soprattutto, immergersi profondamente in quello stato di febbrile eccitazione culturale e sociale pienamente riscontrabile nella società europea nata, assai artificiosamente e su fragili fondamenta, a seguito del Congresso di Vienna (1814-1815).

Musica quale megafono di ideali, riflessioni politiche e valori morali

Giuseppe Mazzini apre il suo scritto attorno alla musica con una cristallina dichiarazione di ignoranza. Sebbene ammetta di non conoscere il linguaggio musicale nelle sue fondamenta (affermazione piuttosto gratuita visto che, in realtà, il pensatore italiano era un serio conoscitore della storia della musica europea e un discreto cantante e chitarrista), Mazzini si arroga il diritto di disquisire sull'arte musicale vista la sua appartenenza, tanto per nascita quanto per cultura, al popolo italiano. Chi è nato e cresciuto in Italia, infatti, è per natura capace di riconoscere ciò che è musicalmente apprezzabile e di

ritrovare nei suoni e nelle loro corrette relazioni quelle regole di armonia e equilibrio che dominano la natura e i paesaggi della nostra penisola.

Chi scrive non sa di musica, se non quanto gli insegna il cuore, o poco più; ma nato in Italia, ove la musica ha patria, e la natura è un concerto e l'armonia s'insinua nell'anima colla prima canzone che le madri cantano alla culla dei figli, egli sente il suo diritto, e scrive senza studio, come il cuore gli detta, quelle cose che a lui paion vere e non avvertire finora [...]²

Mazzini, in realtà, esagera per fini narrativi nel definirsi completamente scevro di competenze musicali. Sicuramente non possedeva raffinate abilità in fatto di composizione e orchestrazione e, al contempo, non poteva dirsi certo un virtuoso musicista d'alcuno strumento, tuttavia, oltre a essere persona estremamente colta e erudita, è indubbio che avesse alle spalle, fin da tenera età, ampie frequentazioni di sale da concerto, teatri e kermesse musicali. Sebbene non fosse un compositore o un musicista professionista, era certamente un ascoltatore estremamente attento e assennato. Questo incipit letterario svolge due finalità: (1) far sì che Mazzini possa proporsi come immacolato rinnovatore della cultura musicale europea (visto il suo non essere stato corrotto da incrostazioni intellettuali e tecnicistiche apprese da qualche pedante maestro di musica) e (2) suggerire un primo passo in direzione d'una nuova estetica musicale capace di porre la risposta istintiva e emotiva (per sua stessa natura istantanea e irrazionale) su di un piedistallo a scapito di qualsivoglia eccessiva elucubrazione tecnica attorno al fatto musicale. Per Mazzini il cuore, sede dei sentimenti e degli affetti, deve dominare la ragione quando si scrive a riguardo dell'arte musicale. Questa affermazione, piuttosto puerile, è vera solamente in parte. Mazzini, infatti, la giustificherà nel proseguo del suo scritto facendo affidamento su ragionamenti e argomentazioni che hanno ben poco di istintivo e di irrazionale.

Dopo essersi proposto al lettore come un immacolato quanto impavido rinnovatore della cultura musicale europea, Mazzini può avanzare uno dei concetti centrali della sua nuova estetica musicale: la musica è realmente apprezzabile solamente quando, oltre a precise forme sonore, possiede un intento

² Giuseppe Mazzini, *Filosofia della musica*, introduzione e alcune note di Adriano Lualdi, Milano, Bocca, 1943, p. 105.

preciso, ben definiti contenuti ideali e/o morali. La musica deve avere un contenuto, non può essere mera forma, mera exteriorità. Mazzini parla a coloro che vedono nella musica non un mero intrattenimento ludico e intellettuale ma, al contrario, un funzionale megafono artistico capace di comunicare concetti e contenuti di grande spessore ideale. Mazzini si rivolge a coloro che...

[...] gemono sull'ultimo pensiero di Weber, e fremono al duetto tra Faliero e Israello Bertucci, che cercano un rifugio nell'armonia quando hanno l'anima in pianto, e un conforto, una fede quando il dubbio preme: – al giovine ignoto, che forse in qualche angolo del nostro terreno, s'agita, mentr'io scrivo, sotto l'ispirazione, e ravvolge dentro sé il segreto d'un'epoca musicale.³

Non è certo un caso che i primi riferimenti espliciti in ambito musicale proposti da Mazzini nel proprio scritto sulla musica siano il compositore tedesco Carl Maria von Weber (1786-1826) e lo struggente duetto tra Marino Faliero e Israele Bertucci contenuto nell'opera *Marino Faliero* (1835) di Gaetano Donizetti (1797-1848). Tutte le riflessioni di Mazzini attorno alla musica, infatti, nascono da un'attenta conoscenza e studio da parte del pensatore italiano sia della scuola musicale italiana che di quella tedesca. Come emerge con chiarezza verso le pagine centrali dello scritto, per Mazzini il futuro della musica europea non potrà che nascere dal perfetto incontro della scuola italiana, segnata da uno spiccato amore per la melodia e per l'individualismo (termine quest'ultimo che sarà approfondito più avanti), con la più spirituale scuola musicale tedesca. Carl Maria von Weber viene citato da Mazzini poiché autore del melodramma *Il franco cacciatore* (*Der Freischütz*, 1821). In quest'opera, prima grande composizione musicale del romanticismo tedesco, ad ambientazioni prettamente naturali (boschi, foreste, luoghi lontani dalla civiltà cittadina) vengono associati temi magici e misterici quali l'instancabile lotta tra il bene e il male. L'uomo è interpretato da Weber e dal librettista Johann Friedrich Kind (1768-1843) come un essere mediano posto a cavallo tra la semplice realtà materiale e la più complessa realtà spirituale. Quale essere mediano è attratto tanto dalla materia e dai piaceri carnali che può trarre da essa (tanto da scendere a patti con il diavolo per ottenere i propri fini) quanto irrimediabilmente teso verso valori morali e pensieri che si stagliano ben al di là della sola realtà sensibile. Per Mazzini l'opera di Weber apre

³ Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, p. 106.

quindi un'importante stagione culturale e artistica nel melodramma mitteleuropeo: da quel momento in poi, infatti, il melodramma tedesco tenderà sempre più a divenire il contenitore musicale di ampie quanto complesse disquisizioni filosofiche e ideali. Anche l'esplicito richiamo all'opera *Marino Faliero* di Donizetti ha un preciso significato nel pensiero musicale di Mazzini. Marino Faliero (1285-1355), Doge della Serenissima tra il 1354 e il 1355, fu per Mazzini, nel pieno rispetto degli allora studi storiografici, un vero e proprio patriota. Faliero, che venne condannato a morte e decapitato per alto tradimento, cercò durante il suo breve mandato di Doge della Repubblica di Venezia sia di opporsi allo strapotere dell'aristocrazia veneziana favorendo l'emancipazione politica delle classi subalterne (borghesi e popolani) sia di fare emergere la Repubblica di Venezia all'interno dello scacchiere politico internazionale del XIV secolo cercando di sottomettere ad essa quello che restava dell'allora decadente Impero Romano d'Oriente. Faliero, così ben musicato da Donizetti nell'omonima tragedia, era per Mazzini il simbolo perfetto di quella necessaria unione tra individualismo e contenuti ideologici (patriottismo, solidarietà interclassista) che avrebbe riscattato l'arte e la società europea a lui coeva. Non è un caso che il passo scelto da Mazzini per citare l'opera di Donizetti sia il duetto *Israele, che vuoi?* in cui Marino Faliero e Israele Bertucci, il primo esponente dell'aristocrazia illuminata mentre il secondo figura rappresentante i lavoratori popolari, iniziano a tramare vendetta contro l'arrogante aristocratico Steno (reo di aver offeso entrambi e di incarnare nella sua persona tutte le storture del potere oligarchico allora imperante a Venezia). Il progetto di Faliero e Bertucci fallirà miseramente ma ciò non contamina affatto, agli occhi di Mazzini, la purezza dei loro ideali e delle loro persone.

Le prime pagine dello scritto di Mazzini ci mostrano un pensiero musicale tutt'altro che formalista. Mazzini, se letto con gli occhi dell'odierno appassionato di musica, sembra mostrarsi quale fervente sostenitore della cosiddetta estetica del sentimento. Il pensatore italiano sembra dirci, senza troppi giri di parole, che parlare e scrivere di musica riducendo quest'arte alle sue sole caratteristiche esteriori (la forma) è semplicistico quanto errato. La musica è un'arte e l'arte è espressione diretta, per simpatia, del genio divino che domina il mondo sensibile. Dio non ha generato il mondo quale semplice in-

sieme di forme e di realtà sensibili ma, al contrario, ha associato a quest'ultime precisi contenuti morali per il perseguimento e il raggiungimento di fini ben determinati. Un'arte senza contenuti e senza finalità è quindi un'arte monca, un'arte che si è corrotta e ha perso la sua vera natura.

L'Arte è immortale; ma l'Arte, espressione simpatica del pensiero di che Dio cacciava interprete il mondo, è progressiva com'esso. Non move a cerchio, non ricorre le vie calpeste; ma va innanzi d'epoca in epoca, ampliando la propria sfera, levandosi a più alto concetto quando il primo s'è svolto in ogni sua parte, ribattezzandosi a vita coll'introduzione d'un nuovo principio, quando tutte le conseguenze dell'antico sono desunte e ridotto ad applicazione.⁴

L'arte è figlia diretta del pensiero creatore divino e percorre le epoche della storia rinnovandosi continuamente. Quando una particolare espressione artistica ha raggiunto il suo apice e ha indagato e mostrato al mondo ogni suo singolo potenziale espressivo non può che esaurirsi affinché dalla sua fine possa emergere una nuova e rivoluzionaria espressione artistica. Mazzini interpreta la storia dell'arte come qualcosa in continuo mutamento, in continua evoluzione. In questo l'arte non si discosta dal mondo materiale, dalle società create dagli uomini. Qui il pensiero antimaterialista e spiritualista di Mazzini perde un poco della sua precedente intensità. Descrivere l'arte come qualcosa in continuo mutamento e evoluzione, al pari delle società umane e del mondo sensibile, rende l'arte un qualcosa di non assoluto, una realtà concreta necessariamente portata alla molteplicità e alla corruzione. Mazzini si inserisce in un territorio mediano a cavallo tra spiritualismo e materialismo. L'arte è diretta emanazione del pensiero divino e, quindi, deve possedere in sé un contenuto morale e essere strumento per il raggiungimento d'un preciso fine da parte tanto di un individuo quanto di una più ampia massa d'uomini (arte come emanazione dello spirito) ma, al contempo, essendo un dato sensibile è sottoposta a continui cambiamenti e evoluzioni che la rendono molteplice e corruttibile al pari di qualsiasi altro dato materiale (arte come materia). Queste due interpretazione dei fenomeni artistici, una più spirituale, l'altra più materialista, non sono obbligatoriamente antitetiche. Mazzini, infatti, non è

⁴ Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, pp. 108-109.

un pensatore medioevale ricolmo di platonismo che interpreta il mondo materiale quale mera proiezione dello splendore del mondo metafisico ma, quale figlio dell'Ottocento, cerca di far collimare mondo metafisico e mondo materiale in una qualche sintesi positiva. Il divino non è qualcosa che trascende il mondo materiale ma, al contrario, è immanente rispetto ad esso. Nel pensiero estetico di Mazzini si percepiscono con una certa chiarezza forti echi panteistici (tipici della cultura europea tra XVIII e XIX secolo).

Dalla crisi delle scuole nazionali alla futura e rivoluzionaria musica europea

Mazzini afferma di vivere in un momento cruciale all'interno dell'evoluzione del linguaggio musicale del continente europeo.

A questo punto parmi esser giunta ai di nostri la musica. Il concetto che le ha dato vita fin qui, è concetto esaurito. Il nuovo non si è rivelato [...] Oggi l'intelletto si sta fra due mondi: nello spazio che separa il passato dall'avvenire: fra una sintesi consunta, e un'altra nascente.⁵

Questa asserzione permette di leggere sotto una nuova luce quanto affermato da Mazzini in precedenza. L'iniziale attacco nei confronti dei vecchi maestri di musica, di coloro che ripetono stancamente quanto già fatto in passato, ora si mostra non come un attacco diretto tanto nei confronti del pensiero razionale e di eventuali tecnicismi in fatto di musica ma, in realtà, si tratta di un ben ponderato assalto contro coloro che vorrebbero imbrigliare l'arte della musica entro la sterile procrastinazione di precise e immutabili coordinate espressive. Mazzini non è un semplice e banale antintellettuale. Più semplicemente, per ambire a nuovi linguaggi musicali il pensatore italiano ritiene imprescindibile il liberarsi di quei vecchi maestri di musica che continuano ostinatamente a riproporre suoni e forme del passato sicuri così di trovare l'appoggio di quegli ascoltatori che si soffermano alla sola superficie del fatto musicale senza pretendere ch'esso sia strumento d'indagine del tempo presente. Tutto ciò non riguarda solo l'arte musicale ma l'intera cultura europea. Per Mazzini le arti sono tra di esse sorelle. L'una non può mutare senza trascinare con sé le altre. Tutto ciò perché l'arte, quando è veramente tale, è

⁵ Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, p. 109.

figlia dell'epoca che la genera e quindi non può che mutare con essa o far mutare la società in base ai propri cambiamenti (vi è quindi un qualche rapporto di tipo biunivoco tra le arti e la società). Mazzini afferma esplicitamente che tutte le arti e tutti i saperi, nel corso degli anni '30 dell'Ottocento, stavano vivendo un periodo di crisi segnato dalla fine delle precedenti manifestazioni artistiche e dalla mancanza del sopraggiungere d'un nuovo e vitale orizzonte espressivo.

Poesia, letteratura, storia, filosofia, son tutte espressioni di un solo fenomeno, ridicono tutte a chi vuole intendere – “Siamo a tempi di transizione, tra l'ultima luce morente d'un sole al tramonto, e la prima incerta d'un sole che sorge”.⁶

Mazzini dichiara spavalidamente non soltanto la fine del Romanticismo, quel particolare clima culturale che aveva dominato la scena artistica europea sin dagli inizi del XIX secolo, ma arriva a asserire che questo particolare clima culturale sia servito più a superare il pensiero seicentesco e settecentesco, facendone semplici rovine, piuttosto che a erigere qualcosa di realmente nuovo. Il Romanticismo è stata sola e semplice distruzione (*pars destruens*). Nulla ha saputo prendere forma dalle rovine che ha lasciato dietro di sé. Come gli antichi invasori germanici che distrussero l'Impero Romano senza riuscire, almeno nell'immediato, a sostituirsi realmente ad esso e a generare qualcosa di nuovo e di qualitativamente migliore, così il Romanticismo ha fatto scempio del passato senza erigere alcunché di nuovo e di vitale.

Il Romanticismo, come gli invasori settentrionali sul finir dell'impero, venne a por mano in quelle morte reliquie e le scompigliò; dissotterrando l'individualità conculcata, e mormorando all'intelletto, applicata all'Arte, una parola obliata quasi da cinque secoli, lo riconsacrò e gli disse: va oltre, l'universo è tuo, non altro.⁷

Il ritratto che Mazzini avanza nei confronti del clima culturale europeo a lui coevo è piuttosto problematico, descritto a tinte ben fosche. Le arti e il sapere si sono frazionati e hanno perso la loro fondamentale unità. L'arte e il sapere del passato sono ormai esausti e consunti. Ciò sia perché il passare del

⁶ Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, p. 110.

⁷ Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, p. 112.

tempo e il mutare delle epoche provoca un inevitabile inaridimento degli orizzonti espressivi di qualsivoglia esperienza artistica, sia perché il Romanticismo ha fatto scempio del passato e non ha lasciato al suo passaggio altro che rovine. Infine, il Romanticismo ha risvegliato nella cultura europea un problema da sempre esistente ma che da tempo si trovava in un certo stato di sonnolenza: l'individualismo. L'Europa delle prime decadi dell'Ottocento, nell'ottica di Mazzini, è affetta da tre gravi problematiche: (1) la parcellizzazione delle arti e dei saperi, (2) l'individualismo, (3) il materialismo. Il terzo problema, il materialismo, è il più grave perché, secondo l'interpretazione datane da Mazzini, è la causa delle altre due problematiche citate. È il materialismo a imporre una visione parziale della realtà a coloro che ne hanno sposato i contenuti e le sensibilità.

Manca alle arti, alle scienze, a tutte le dottrine chi le rannodi. Manca chi le concentri tutte a un intento, e le affratelli in un pensiero di civiltà [...] Chi ha mai pensato che il concetto fondamentale della musica potess'essere tutt'uno col concetto progressivo dell'universo terrestre, e il segreto del suo sviluppo avesse a cercarsi nello sviluppo della sintesi generale dell'epoca; la cagione più forte dell'attuale decadimento nel materialismo predominante, nella mancanza d'una fede sociale, e la via di resurrezione per essa nel risorgere di questa fede, nell'associarsi ai destini delle lettere e della filosofia?⁸

In questo desolante scenario culturale e sociale, segnato da materialismo e individualismo, Mazzini riafferma quanto già precedentemente esposto: la musica, che dovrebbe essere l'eco del mondo metafisico, l'armonia sonora del creato, è ridotta a semplice strumento d'intrattenimento ludico poiché priva di qualsivoglia contenuto ideale. La musica operistica delle prime decadi dell'Ottocento è per Mazzini poco più che un semplice agglomerato di parti ben precise: cavatine, cori, duetti, terzetti e finali. Tutte queste non sono altro che mere forme capaci di solleticare l'animo di qualche ascoltatore superficiale ma, in realtà, seppur giustapposte tra loro per narrare una qualche storia, sono completamente prive di contenuti ideali, di precise finalità comunicative. L'opera delle prime decadi dell'Ottocento è per Mazzini semplice intrattenimento, non ha alcuna possibilità di incarnare in sé lo spirito dei tempi e di accompagnare con sé l'umanità verso determinati lidi futuri. A

⁸ Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, pp. 113-114.

questo punto Mazzini calca la mano. Non solo la musica è incapace di prendere sotto braccio l'umanità e di guidarla con sicurezza verso un futuro di rinnovamento e splendore ma, al contrario, non fa altro che scompigliare ancora di più il moto incerto e errabondo degli uomini e delle donne del proprio tempo. Musica e umanità si muovono senza cognizione di causa. Sembra una danza sconclusionata e inarmonica, una corsa ferina per campi e boschi, un cavallo impazzito che galoppa senza meta portando con sé uno sfortunato cavaliere.

Un'opera non può definirsi se non per enumerazione di parti – una serie di cavatine, cori, duetti, terzetti, finali, interrotta – non legata – da un recitativo qualunque che non s'ascolta: un mosaico, una galleria, un accozzo, più sovente un cozzo di pensieri diversi, indipendenti, sconnessi che s'aggirano come spiriti in un circolo magico per entro a certi confini.⁹

La musica, e quando Mazzini parla di musica si riferisce quasi esclusivamente alla musica lirica, deve ritrovare unità, coerenza e, soprattutto, contenuto morale e ideologico. In questo il pensatore italiano non mostra alcuna novità intellettuale. Seppure con sfumature e toni differenti, l'intera storia del melodramma, fin dalle sue origini seicentesche, è stata segnata da un continuo conflitto tra coloro che desideravano un massimo grado di organicità dell'opera melodrammatica (pensiamo alla riforma proposta da Christoph Willibald Gluck e Ranieri de' Calzabigi) e chi, al contrario, ha interpretato lo spettacolo operistico come una semplice quanto precisa successione di momenti chiusi, quasi indipendenti tra loro, in cui far emergere il solo dato musicale (facendo leva sull'immediata godibilità di quest'ultimo da parte del pubblico) a scapito d'una strutturazione più omogenea e unitaria dell'intera azione scenica. Mazzini vuole un'opera organica, monolitica. Mazzini desidera ciò perché solamente in questo modo le singole arti che danno vita allo spettacolo operistico (poesia, musica, recitazione) possono riequilibrarsi tra loro, fondersi in armonia e lavorare tutte di comune accordo per far emergere determinati contenuti ideali. L'opera segmentata, quasi parcellizzata, è figlia dell'individualismo. Si tratta di un tipo di spettacolo operistico dove si vuole sollazzare l'animo degli spettatori con melodie facili e orecchiabili. L'opera organica, al contrario, rifiuta il semplice predominio della musica a discapito

⁹ Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, pp. 119-120.

delle altre arti affinché il contenuto ideale e morale posto a fondamento del prodotto melodrammatico sia continuamente presente nello spettacolo. Il teatro e la musica devono educare il pubblico, non solamente divertirlo.

Mazzini asserisce, seppur non esplicitamente, che lo spettacolo operistico parcellizzato sia il frutto di una evidente involuzione della cultura europea. Per Mazzini gli antichi avevano una competenza piuttosto rudimentale in fatto di musica. Sapevano che con la musica potevano alleviare le sofferenze dei malati, favorire l'educazione sociale dei giovani e sconfiggere la noia dell'inoperosità, tuttavia la loro musica era piuttosto semplice, incentrata su melodie elementari eseguite a voce sola. Gli strumenti musicali, seppure non pochi di numero, non facevano altro che cercare di imitare il timbro e l'espressività della voce umana. Per Mazzini la vera musica, quella con la emme maiuscola, nacque solo in epoca rinascimentale grazie a Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594). La disamina di Mazzini attorno alla musica delle epoche passate è piuttosto elementare, grezza (non sappiamo quanto volutamente). Mazzini afferma che l'evoluzione dell'arte musicale, dalle epoche antiche fino a oggi, sia stata possibile perché fin dall'antichità, seppure in contesti espressivi elementari, la musica non si allontanò mai dalle altre arti e, soprattutto, dall'arte della poesia. Fu questa inscindibile unità tra i linguaggi artistici a promuovere una continua evoluzione dell'arte, specie dell'arte musicale, e a favorire il continuo rinnovarsi della società europea. La rottura delle relazioni tra le singole discipline artistiche nel corso dell'Ottocento, specie il lento ma continuo e irrefrenabile scindersi dell'arte musicale dall'arte poetica, ha guastato tanto il mondo dell'arte quanto il possibile migliorarsi della società europea. Pochi anni prima anche Leopardi (*Zibaldone*, appunto datato 20/23 agosto 1823) si era esplicitamente lamentato della frattura tra arte musicale e arte poetica nella cultura europea d'inizio Ottocento.

[...] questo discorso [...] condurrebbe [...] a trattare della funesta separazione della musica dalla poesia e della persona di musicista da quella di poeta, attribuiti anticamente, e secondo la primitiva natura di tali arti, indivisi e indivisibili.¹⁰

¹⁰ Giacomo Leopardi, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1898, p. 3229.

Materialismo, individualismo e frattura delle fraterne relazioni tra le singole discipline artistiche sono i segni evidenti di una grave involuzione culturale e sociale. A questo punto Mazzini, individuati i punti deboli della cultura musicale e artistica a lui coeva, può sbilanciarsi in avanti. Da una parte asserire l'inevitabile risorgere dell'arte musicale grazie al futuro operato di compositori e musicisti europei (quasi sicuramente italiani o, in misura minore, tedeschi) e, infine, interpretare la società e i prodotti artistici di quest'ultima attraverso l'uso di termini antitetici: uomo/umanità, pensiero individuale/pensiero sociale. Da sempre individualismo (uomo e pensiero individuale) e collettivismo (umanità e pensiero sociale) sono in lotta tra loro. In ogni periodo storico una di queste differenti e divergenti sensibilità ha la meglio sull'altra. Quando il singolo domina sull'umanità e il pensiero individuale domina sul pensiero sociale allora in musica non si può che assistere al dominio della forma sul contenuto. Quando, al contrario, l'umanità domina sul singolo uomo e il pensiero sociale è padrone del pensiero individuale la musica non può che essere ricca di contenuti ideali e morali e quest'ultimi non possono che assoggettare la forma musicale piegandola ai loro desideri e fini. Eppure il vero trionfo non risiede nella sola e semplicistica vittoria dell'umanità sul singolo, del pensiero sociale sul pensiero individuale. Solo da un'armonizzazione completa di questi opposti, infatti, si potranno generare una nuova musica e una nuova società. In musica, continua Mazzini, si è spesso assistito al conflitto tra melodia e armonia (specie in certa trattatistica settecentesca). La melodia è stata interpretata come il trionfo del singolo e della natura e, proprio a causa di questa interpretazione, è stata posta in aperto conflitto con l'armonia che, al contrario, è stata interpretata come il concretizzarsi in musica di pensieri tanto artificiosi quanto collettivi. Mazzini evidenzia come il passato conflitto tra melodia e armonia sia riscontrabile anche nel suo presente: il Nord Europa è maggiormente fedele all'armonia (la ragione piega a sé l'istinto), il Mezzogiorno d'Europa è invece maggiormente fedele alla melodia (l'istinto domina la ragione). Per Mazzini, fin dai tempi di Palestrina, la musica italiana è squisitamente melodica.

La musica italiana è in sommo grado melodica. Fin da quando Palestrina tradusse il cristianesimo in note, e iniziò colle sue melodie la scuola italiana, essa assunse questo carattere e lo conservò.¹¹

La vulcanica cultura musicale italiana è capace di forgiare individui coraggiosi e vitali ma, quale amaro contraltare, soffre una completa incapacità di farsi portavoce di ideali comunitari. La musica italiana è “in sommo grado melodica” perché è voce d’individuo, non grido di popolo. Il futuro musicale dell’Europa non potrà che essere uno: unire in rapporto sinergico la passionale scuola musicale italiana con la più riflessiva e razionale cultura musicale tedesca. La solare e euforica Europa del Mediterraneo dovrà tendere la propria mano verso i più rigidi climi della Mitteleuropa. Questo incontro segnerà un nuovo inizio per la cultura europea. Quando ciò avverrà, gli uomini e le donne d’Europa non potranno che assistere a un profondo mutarsi dell’organizzazione politica e sociale dell’intero continente.

Gioacchino Rossini e il crepuscolo della musica aristocratica

La musica italiana è per Mazzini la quinta essenza dell’istinto: è vulcanica, ricca di fumi inebrianti, la sua luce è capace d’accecare la ragione. Tutto ciò ha fatto e fa della scuola musicale italiana il migliore esempio dell’individualità in musica. Non vi si avverte alcun pensiero collettivo, alcun ragionamento sovraindividuale. La musica italiana risponde alla celebre espressione “l’arte per l’arte”. Questa antica quanto individualistica cultura musicale ha completato il suo percorso evolutivo, ha detto tutto quello che doveva dire. Colui che ha portato al massimo splendore questa cultura musicale è stato Gioacchino Rossini (1792-1858). Nella sua musica la melodia domina qualsiasi altro parametro dell’agire musicale (armonia, forma e orchestrazione). Nelle sue opere gl’individui non solo si fanno beffe dei pensieri collettivi (strutture sociali, regole morali) ma plasmano da sé i loro destini sfidando, attraverso il loro genio individuale (quasi sempre tutt’altro che scolastico e di natura squisitamente istintiva), chiunque cerchi di ricollocarli entro limiti prestabiliti. Rossini, secondo Mazzini, non rinnovò il linguaggio musicale italiano ma, più semplicemente, lo portò al suo massimo splendore estetico.

¹¹ Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, pp. 133-134.

È missione di genio compendiatore, non iniziatore. Non mutò, non distrusse la caratteristica antica della scuola italiana: la riconsacrò. Non introdusse un nuovo elemento che cancellasse o modificasse potentemente l'antico: promosse l'elemento dominante al più alto grado di sviluppo possibile; lo spinse all'ultima conseguenza: lo ridusse a formola, e lo ricollocò su quel trono d'onde i pedanti l'avevan cacciato senza pur pensare, che chi distrugge un potere, ha debito di sostituirne uno migliore.¹²

Dopo Rossini non è più possibile scrivere ancora musica che sia figlia diretta delle antiche sensibilità italiane. La cultura melodica italiana è esausta, è finita. Ha raggiunto il suo apice. Deve seguire qualcos'altro, qualcosa di nuovo. Qui Mazzini, pur senza dirlo, utilizza la musica e la parabola artistica di Rossini per mettere in guardia il lettore sul futuro che attende il popolo italiano (e, più in generale, tutti i popoli europei). Rossini, sebbene musicalmente italianissimo, operò per lungo tempo nella Francia disegnata politicamente e geograficamente dalla Restaurazione. Il potere era tornato nelle mani della monarchica (e del ceto aristocratico). Questa istituzione sociale vecchia e obsoleta non poteva che trarre giovamento da musiche che, seppur bellissime, avevano nelle loro vene sangue vecchio, logoro. L'anziana musica di Rossini, seppur coronata da grandi successi e da indubitabili traguardi espressivi, è secondo Mazzini la musica perfetta con la quale descrivere e allietare un mondo che stava per finire: monarchia e aristocrazia erano ormai un re-taggio del passato. L'antico regime, sebbene molti facessero finta di non accorgersene, era finito. Agli occhi di Mazzini la Francia e l'Italia degli anni '30 dell'Ottocento appaiono come paesi stanchi, sfibrati, figli precocemente invecchiati di quel Congresso di Vienna che aveva cercato invano di estirpare i semi che la Rivoluzione Francese aveva piantato per tutta Europa. La musica di Rossini era la musica di quella società, d'una società che cercava di mascherare con il riso e con false speranze di trionfi individuali i fortissimi contrasti sociali e culturali che la stavano dilaniando. Con Rossini l'antico regime aveva trovato il suo ultimo respiro musicale.

Per Mazzini il destino dell'Italia (e dell'Europa) era già chiaramente scritto nel grande libro della storia: all'Italia delle monarchie regionali e dell'assolutismo asburgico sarebbe subentrata, in un futuro non molto lontano, l'Italia

¹² Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, p.138.

unita e repubblicana, così come alla musica rossiniana sarebbe andata a sostituirsi una nuova musica (la musica europea). Da evidenziare come Mazzini, tacciando la musica italiana preromantica e romantica di individualismo, abbia fatto affidamento su una interpretazione hegeliana (e per certi versi protomarxista) dell'arte musicale. Non è difficile, infatti, cogliere il seguente fondamento nel ragionamento mazziniano: un'Italia politicamente inesistente poiché frazionata in molteplici entità statali (di cui la quasi totalità meri governi fantoccio al soldo del potere asburgico) non poteva certo esprimere un'arte musicale monolitica capace di sintetizzare nei propri suoni le pulsioni ideologiche e morali dell'intero popolo italiano. A un'Italia politicamente frammentata non poteva che corrispondere un'arte musicale estremamente parcellizzata. Nel particolare contesto culturale e politico dell'Italia preunitaria l'arte musicale non poteva essere altro che il risultato di ragionamenti espressivi estremamente individuali privi di qualsivoglia natura collettiva. La fine dell'Europa delle monarchie e delle aristocrazie sarà inevitabile e al suo crollo seguirà l'Europa delle repubbliche liberali e della fratellanza tra i popoli. Questi profondi sconvolgimenti politici e sociali saranno tanto anticipati quanto sintetizzati da una altrettanto inevitabile rivoluzione musicale. Non ha più senso, per Mazzini, parlare di Italia, Germania, Francia e Inghilterra. La rivoluzione riguarderà l'intero continente europeo. L'energia rivoluzionaria del pensiero collettivo, infatti, non può limitarsi a una sola area geografica e culturale ma, al contrario, travolgerà con il suo spirito innovatore tutti i popoli europei. Il risveglio culturale e politico italiano deve essere parte di un progetto politico e culturale assai più ampio: una vera e propria rinascita europea segnata dall'affermarsi della cultura repubblicana e dalla seguente genesi di un qualche organismo politico sovranazionale (pur nel rispetto e nell'esaltazione delle singole culture nazionali). Per raggiungere questo traguardo politico e culturale Mazzini evidenzia nel suo scritto come la cultura musicale italiana debba relazionarsi con una cultura musicale a essa diametralmente opposta: la cultura musicale tedesca.

La musica tedesca: ideali senza condottieri

Mazzini descrive la cultura musicale tedesca come inevitabilmente tesa verso il divino, il trascendente. La ragione domina gli istinti e i sentimenti.

L'armonia domina la melodia e l'imbriglia entro precise quanto ben solide strutture grammaticali e sintattiche (l'esatto opposto rispetto alla cultura musicale italiana dove la melodia domina qualsiasi altro parametro della composizione musicale, armonia e forma comprese).

La musica tedesca procede per altra via. V'è Dio senza l'uomo, immagine sulla terra, creatura attiva e progressiva chiamata a svolgere il pensiero di che l'universo terreno è simbolo. V'è tempo, religione, altare e incenso; manca l'adoratore, il sacerdote alla fede. Armonica in sommo grado, essa rappresenta il pensiero sociale, il concetto generale, l'idea, ma senza l'individualità che traduca il pensiero in azione, che sviluppi nelle diverse applicazioni il concetto, che svolga e simboleggi l'idea.¹³

La musica italiana ha la melodia, ha l'uomo, il coraggio dell'individuo impavido, ma manca di contenuti trascendenti, di una progettualità precisa che la indirizzi verso fini ben determinati. La musica tedesca, al contrario, ha una innata tendenza verso il metafisico, inoltre è dominata dalle raffinate costruzioni armoniche figlie dirette della ragione. A questa profondità spirituale e raffinatezza razionale, tuttavia, manca il coraggio dell'individuo, la forza rigeneratrice del singolo. La musica tedesca è musica collettiva, musica sociale. Parla a tutti, parla di contenuti profondi e immateriali. Tuttavia non ha la capacità di far sorgere da sé quell'individuo che, con forza e coraggio, sia capace di tradurre la musica in azione politica. La musica tedesca è quindi musica di preparazione, parla di traguardi futuri, di grandi contenuti, prepara il terreno alle rivoluzioni. Tuttavia c'è il serio rischio che i profondi contenuti della musica tedesca rimangano lettera muta, splendidi appelli incapaci di trovare interpreti in grado di riversarli nel mondo materiale. Così, viste nel loro insieme, la musica italiana e quella tedesca appaiono tanto lontane quanto complementari. Solamente dalla loro unione potrà sorgere una nuova cultura musicale europea. Solamente unendo tra loro la cultura musicale italiana e quella tedesca troverà finalmente fine l'antica diatriba tra uomo e umanità, tra pensiero individuale e pensiero sociale.

Così procedono le due scuole, separate, gelose, rivali, e si rimangono, l'una scuola prediletta del Nord, l'altra scuola meridionale. E la musica che noi presentiamo, la musica europea, non s'avrà

¹³ Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, pp. 142-143.

se non quando le due, fuse in una, si dirigeranno a un intento sociale – se non quando, affratellati nella coscienza dell'unità, i due elementi che formano oggi due mondi, si riuniranno ad animarne un solo;¹⁴

Mazzini è molto hegeliano in questa sua disamina inerente alla cultura musicale europea. L'epoca a lui contemporanea ha bipartito l'arte della musica in due realtà antitetiche: la musica del Nord Europa (fredda e razionale) e la musica dell'Europa Meridionale (calda e passionale). Così come nel pensiero hegeliano a una tesi si contrappone un'antitesi cosicché dal rapporto dialettico tra questi elementi contrastanti si generi una successiva sintesi, allo stesso modo Mazzini interpreta il futuro musicale dell'Europa come il risultato di una necessaria sintesi tra la scuola italiana e quella tedesca vissute fino a quel momento storico in un contesto di aperta sfida e contrasto. Nel pensiero mazziniano emerge la premonizione che, in un futuro non troppo lontano, ci sarà un compositore che compirà questo inevitabile destino dell'arte musicale europea sintetizzando costruttivamente queste due differenti scuole musicali. Ovviamente Mazzini non fa nomi, non si spinge troppo in là dove è facilissimo cadere in errore. Quello che evidenzia, invece, è quali siano i passi necessari affinché sorga questo instancabile innovatore. Colui che genererà una nuova musica (non più nazionale ma, al contrario, europea) dovrà riconoscere e seguire questi dati oggettivi: (1) Rossini ha concluso un'epoca musicale (l'epoca musicale dell'antico regime e dell'aristocrazia, dell'intrattenimento ludico privo di profondità spirituale), (2) la musica italiana deve spiritualizzarsi, così da abbandonare la sterile individualità che l'ha caratterizzata fino a oggi, in nome di una visione artistica più ampia e ricca di contenuti ideali e morali, (3) non si deve né perpetuare né rifondare una scuola musicale italiana ma bensì mettere le basi d'una nuova e sino ad oggi mai ascoltata scuola musicale europea.

Una domanda ora sorge spontanea: come mai Mazzini parla in continuazione di scuola musicale italiana e scuola musicale tedesca non degnando l'altra grande scuola musicale europea, quella francese, di una qualche significativa attenzione? Mazzini non interpreta la musica francese come una reale scuola musicale. Per il pensatore italiano, infatti, la musica francese è null'altro che una semplice imitazione della scuola italiana. Sono stati i compositori

¹⁴ Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, p. 146.

e i musicisti italiani a insegnare ai francesi a fare musica. Per questo suo aperto carattere imitativo, fin troppo facile a evidenziarsi secondo Mazzini, la Francia non può vantare una propria scuola musicale. La musica francese è null'altro che una realtà secondaria nel panorama culturale e musicale europeo.

Abbiamo insegnato ai Francesi la musica - o meglio, quel tanto di musica che può insegnarsi - fin dai tempi di Clodoveo; e i loro storici dovrebbero ricordarsi delle inchieste di quel fondatore della nazionalità francese a Teodorico regnante in Italia, e dei cantori che tre secoli dopo Carlomagno traeva d'Italia per istruzione dei suoi. Più giù fino a Mazarino e Lulli, venuto da Firenze a ordinare le scene francesi, e da lui alla riforma provocata da Rousseau, Ginevrino, e consumata, quanto concedevano le esigenze nazionali e i tempi, dall'Italiano Piccini, fino ai dì nostri, non mi vien fatto scoprire un'orma di questa musica francese ch'altri vorrebbe sostituire all'italiana su teatri di Francia.¹⁵

Sia chiaro, Mazzini non denigra i risultati raggiunti dalla pratica musicale francese (tanto è vero che Meyerbeer è uno dei pochi compositori a lui contemporaneo di cui apprezza, almeno in parte, la produzione operistica). Più semplicemente, il pensatore italiano non parla nel suo scritto di una vera e propria scuola musicale francese capace di apportare un qualche significativo contributo al futuro musicale europeo poiché quest'ultima, essendo figlia diretta della scuola musicale italiana, condivide con la musica dello stivale gli stessi pregi e gli stessi limiti. La musica francese è per Mazzini musica ottenuta tramite carta copiativa. Ciò non significa che la musica francese non possa essere bellissima ma, purtroppo, è priva d'ogni originalità e vittima di sterili manierismi provenienti dal sud delle Alpi.

Mazzini è un europeista convinto. Non ha più senso parlare di scuole musicali nazionali. Quest'ultime sono soltanto gli echi delle passate tensioni tra i popoli europei, tensioni create dal passato potere aristocratico. Il futuro appartiene ai popoli, ai borghesi, ai lavoratori, a coloro che non possono che trovare la propria felicità e il proprio benessere all'interno di una società democratica e scevra di gratuiti e guerrafondai nazionalismi. Qui si riannoda il concetto centrale del pensiero mazziniano in fatto di musica (e, più ingenerale, nel merito di tutte le arti): non esiste espressione artistica che non sia

¹⁵ Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, pp. 126-127.

figlia del suo tempo e che, contemporaneamente, plasmi la società che l'ha generata indirizzandola verso un qualche fine, verso una qualche meta evolutiva. Se il presente appartiene alla borghesia, alla democrazia e alla pace tra i popoli d'Europa, è inevitabile che a questi sconvolgimenti sociali e culturali segua un qualche mutamento in fatto di musica. Allo stesso tempo, la musica europea, che nascerà quale sintesi armoniosa tra la scuola italiana e quella tedesca, non potrà che accelerare lo sviluppo della società democratica occidentale mettendo definitivamente la parola fine agli ultimi residui del regime aristocratico. Mazzini, che sarebbe poi entrato in conflitto veemente con Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895), appare molto “marxista” in questa sua disamina sui rapporti tra arte e società. L'arte, infatti, appare nel suo scritto come una sovrastruttura dei rapporti strutturali di tipo socioeconomico che caratterizzano una qualsivoglia società. Al mutare della struttura (la società aristocratica viene a essere sostituita da quella democratica e borghese) corrispondono una inevitabile serie di mutamenti a livello artistico e culturale (l'arte, in qualità di elemento prettamente sovrastrutturale, non può non cambiare nel momento stesso in cui la società che la genera muta profondamente il proprio paradigma costitutivo).

Musiche anticipatrici: Rossini, Meyerbeer, Donizetti

La musica delle prime decadi dell'Ottocento, definita da Mazzini quale l'eco delle passate musiche aristocratiche, l'ultimo slancio vitale d'una cultura musicale e sociale ormai decadente, ha tuttavia in sé qualche germe anticipatore del futuro. Anche nelle musiche di autori irrimediabilmente connessi con la cultura del passato si possono trovare alcuni slanci compositivi e espressivi che non possono che alludere a un futuro rinnovamento dell'arte musicale europea. Le opere di Rossini, Meyerbeer e Donizetti nelle quali vi sono piccoli semi che favoriranno la futura nascita di una scuola musicale europea sono quelle di ispirazione storica. Questo perché, secondo Mazzini, la straripante individualità rintracciabile nella musica italiana del passato e del presente (e nella sua diretta filiazione, quella francese) ha trovato una qualche sintesi con contenuti ideali e morali quando si è dovuto descrivere in musica personaggi del passato che misero la propria persona al servizio di

una causa, di un ideale. L'individualità della musica italiana, infatti, non dovrà andare scomparendo con la nascita della scuola musicale europea ma, al contrario, dovrà essere messa al servizio di contenuti ideali capaci di smuovere gli animi e gl'intelletti del popolo. Questa è la sintesi tanto auspicata da Mazzini tra scuola italiana e scuola germanica: l'individualità italiana deve incontrare il fervore ideale e spirituale della cultura musicale tedesca. Per Mazzini le opere più interessanti di Rossini sotto questo punto di vista sono *Semiramide* e *Guglielmo Tell*. In *Semiramide* il primo tempo del duetto *Bella imago* e alcuni altri passaggi hanno uno stile grave e severo che ha portato Rossini a esplorare la cultura musicale orientale e a riversare nella sua musica, quasi sempre allegra, sfrontata e priva di fronzoli, parte della spiritualità di quei luoghi. Nel *Guglielmo Tell*, oltre a alcuni passaggi corali e nel celebre walzer, è possibile cogliere una qualche forza rigeneratrice nella splendida ouverture (una vera e propria corsa in musica verso il futuro). Altre opere dove l'individualità incontra, seppur fuggacemente, contenuti ideali e morali sono *Robert le diable* di Giacomo Meyerbeer (1791-1864) e il già ricordato *Marino Faliero* di Gaetano Donizetti. Queste opere citate da Mazzini rappresentano un primissimo passo verso il futuro. L'individuo, quando è portatore di valori ideali e morali, è un vero e proprio eroe civilizzatore, strumento nelle mani del fato per condurre l'umanità al raggiungimento d'un fine. Per questo Mazzini desidera che i compositori mettano in risalto l'unicità dell'individuo e la sua capacità di portare con sé elementi civilizzatori attraverso l'uso di un preciso espediente musicale: al protagonista di un dramma deve essere associata una precisa melodia capace di sintetizzarne le peculiarità caratteriali e emotive. Non siamo affatto lontani dal cosiddetto leitmotiv dell'universo operistico wagneriano. Mazzini evidenzia come ciò accada magistralmente nel *Don Giovanni* di Mozart e nel personaggio di Bertram musicato da Meyerbeer nella già citata opera *Robert le diable*. Oltre a ciò, un sapiente compositore non deve solamente mettere in risalto attraverso precise idee melodiche i pensieri, le gesta e il carattere dell'eroe civilizzatore ma, al contempo, deve tradurre le sezioni corali dei propri drammi in passaggi musicali assai articolati capaci di mettere sulla scena la poliedricità e la complessità del pensiero popolare. Il coro non deve essere, come nella tradizione teatrale legata a Vittorio Alfieri (1749-1803) e a un certo gusto proromantico e romantico, una realtà monolitica capace solo di ribadire sterili e monolitici concetti morali (oltre a

fungere quale inganno narrativo attraverso il quale dare qualche momento di riposo ai cantanti solisti). Il coro, viceversa, deve essere vitale, vera rappresentazione delle molteplici sfumature culturali e emotive della comunità che vuole rappresentare.

Oggi, il coro, generalmente parlando, è come il popolo nelle tragedie Alfieriane, condannato all'espressione d'un'unica idea, d'un unico sentimento, in un'unica melodia che suona concordemente su dieci, su venti bocche [...]¹⁶

Il vero compositore per Mazzini è colui che è in grado di far emergere i molteplici pensieri e contrasti che animano l'elemento corale, rappresentazione drammatica della comunità popolare, e che alla fine è in grado di ricondurre questa molteplicità di visioni e di giudizi all'interno di una sintesi organica. Ma non basta caratterizzare il protagonista di un dramma attraverso una precisa idea melodica e trasformare il coro da realtà monolitica in luogo di contrasti e conflitti per creare il melodramma del futuro. Oltre a ciò, il compositore dovrà sia dare nuovo valore al recitativo obbligato, evitando che sia null'altro che semplice elemento collante tra sezioni chiuse altrimenti irrimediabilmente separate e sconnesse, sia riorganizzare le arie d'opera secondo nuovi canoni espressivi. L'aria non deve essere uno schema narrativo completamente chiuso in se stesso e caratterizzato da precisi e reiterati espedienti formali e espressivi (es. aria col da capo) ma, al contrario, dovrà relazionarsi in maniera organica e quasi mimetica con il recitativo che la precede e la segue e, soprattutto, dovrà esplorare nuove forme e nuovi percorsi per dare il maggior risalto possibile al proprio portato tanto contenutistico quanto emotivo. Tutti questi ingredienti musicali saranno alla base della nuova scuola musicale europea. Infine, Mazzini afferma che l'ultimo grande traguardo che la cultura musicale europea dovrà realizzare per poter nascere e scrollarsi di dosso le passate scuole musicali nazionali è far sì che la poesia e la musica si riscoprano arti sorelle all'interno di una più equilibrata e proficua relazione. Fino a quando poeta e musicista saranno in conflitto tra loro e, soprattutto, fino a quando la poesia sarà sottomessa al capriccio della musica, la cultura musicale europea non potrà librarsi al di sopra delle singole scuole musicali

¹⁶ Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, pp. 159-160.

nazionali e al di sopra degli assordanti echi provenienti da un passato esausto e privo di idee.

Sintesi della riflessione musicale mazziniana

Visto e analizzato nel suo insieme lo scritto di Mazzini mostra indubbe qualità contenutistiche. Mazzini riuscì non solo a cogliere lo stato di malessere in cui versava lo spettacolo melodrammatico a lui contemporaneo ma, soprattutto, anticipò alcune future conquiste grammaticali, sintattiche e espressive dello stesso. Inoltre, inserì con intelligenza l'evoluzione della cultura musicale europea all'interno di una chiave di lettura macroscopica capace di legare indissolubilmente tra loro rivoluzione artistica e rivoluzione politica. I contenuti dello scritto di Mazzini possono essere così sintetizzati:

- (1) La musica è un elemento sovrastrutturale nel quale si riflettono gli sconvolgimenti socioeconomici (elemento strutturale) che animano qualsivoglia società.
- (2) L'Europa degli anni '30 dell'Ottocento stava vivendo una grave crisi politica: la società europea disegnata dal Congresso di Vienna era in declino, l'aristocrazia stava per lasciare il passo alla borghesia e al proletariato.
- (3) La musica delle classi aristocratiche (che ha il suo apogeo nell'arte musicale rossiniana) era in procinto di cedere il passo a una nuova cultura musicale. Il Romanticismo ha distrutto la musica del passato ma non ha generato alcun nuovo linguaggio musicale di matrice collettiva. Sulle rovine del passato create dall'azione distruttiva dell'arte romantica nascerà qualcosa di nuovo.
- (4) La nuova cultura musicale europea nascerà dall'incontro tra la cultura musicale italiana (dominata da una visione istintiva e individuale del fatto musicale) con la più spirituale cultura musicale tedesca.
- (5) La nuova musica europea dovrà farsi portavoce di istanze ideologiche e/o morali. Una musica priva di contenuti, e quindi ridotta ai suoi soli aspetti esteriori (forma), è null'altro che semplice intrattenimento.
- (6) Lo spettacolo melodrammatico deve trovare una nuova e profonda unità narrativa per evitare che si riduca a una semplice giustapposizione di forme chiuse prive di organicità e contenuti (rapporto paritetico tra le

singole arti che generano lo spettacolo operistico). Inoltre, i personaggi che si muovono sulla scena devono essere descritti in musica tramite precise coordinate sonore capaci di evidenziarne le sensibilità culturali e emotive (viene anticipato il concetto wagneriano del leitmotiv). Infine, il coro nello spettacolo operistico non deve essere un semplice elemento di sostegno all'azione musicale dell'orchestra e recitativa dei personaggi ma, al contrario, deve farsi portavoce della molteplicità di opinioni e pensieri che animano qualsivoglia moltitudine di uomini quando messi di fronte a un comune problema (maggiore aderenza dello spettacolo operistico alla realtà).

La *Filosofia della musica* ci mostra Mazzini non solo in qualità di acuto critico musicale ma, soprattutto, vede il filosofo italiano impegnato a dispensare consigli e suggerimenti a compositori e musicisti attraverso i quali indirizzare la musica europea verso nuovi e fervidi traguardi espressivi. Dove Mazzini evidenzia un problema, lì avanza ipotesi e suggerimenti per una possibile soluzione.

Mazzini e Wagner: affinità e divergenze

Il testo di Mazzini riesce a anticipare con grande intelligenza alcune future conquiste della musica operistica europea. Mazzini può addirittura apparire agli occhi di un lettore d'oggi quale un precursore dell'estetica musicale wagneriana. L'opera lirica, infatti, è pensata da Mazzini come strumento di educazione civica e morale delle masse e non come mero strumento di piacere ludico e ricreativo. Inoltre, tutti i consigli prettamente compositivi che Mazzini dispensa a compositori e musicisti per la genesi di un nuovo e vitale spettacolo melodrammatico si ritrovano, seppur con qualche differenza, nel futuro spettacolo wagneriano (leitmotiv, unità narrativa e espressiva tra recitativo e aria, rapporto paritetico tra le singole discipline artistiche che danno vita allo spettacolo operistico). Mazzini è lontanissimo dall'estetica formalista. Tutto il suo scritto, se letto con gli occhi dell'uomo consapevole del dualismo Hanslick/Wagner, pende chiaramente in favore di quella che sarebbe stata, pochi anni più tardi, la tentata (e in parte riuscita) rivoluzione musicale dei cosiddetti neotedeschi. Mazzini fa di più. Non solo anticipa Wagner ma, oltre a ciò, anticipa anche alcune future tendenze dell'opera italiana. Giuseppe

Verdi (1813-1901) fu indubbiamente un capace interprete, seppur molto probabilmente involontario, del pensiero musicale mazziniano. In alcune opere di Verdi (es. *Nabucodonosor*, 1841) la musicalità italiana non di rado sposa apertamente quei contenuti ideali e morali che, secondo Mazzini, devono obbligatoriamente esistere all'interno dello spettacolo operistico (pena il ridursi dell'opera a mero strumento di diletto ludico e frivolo). Inoltre, l'opera verista degli ultimi anni dell'Ottocento reinterpretò il ruolo del coro facendo in modo che nei suoi interventi potessero manifestarsi le molteplici sfumature emotive che inevitabilmente si accalcano e si scontrano quando una moltitudine di uomini, diversi tra loro per censo, sensibilità e età, affronta un comune problema. Mazzini ha quindi saputo interpretare assai bene l'esigenza di rinnovamento che lo spettacolo operistico stava manifestando nel corso degli anni '30 dell'Ottocento. Interpretò così bene questa esigenza di rinnovamento da riuscire a individuare, seppure a grandi linee, quelli che sarebbero stati i futuri percorsi espressivi dello spettacolo melodrammatico italiano e europeo. Tuttavia, sebbene vi siano punti di contatto tra pensiero mazziniano e riforma operistica wagneriana, il testo di Mazzini non può essere interpretato come un semplice scritto anticipatore della successiva rivoluzione musicale operata da Richard Wagner (1813-1883). Questo per molteplici motivi. Prima di tutto Mazzini stima e apprezza l'operato di Giacomo Meyerbeer che, al contrario, fu compositore estremamente odiato da Wagner. Quest'ultimo accusò Meyerbeer (e, seppur in misura minore, Mendelssohn) di non essere stato capace di tradurre in musica alcun concetto, alcun ideale. Ciò non tanto per qualche manchevolezza tecnica ma, soprattutto, perché Meyerbeer era ebreo. Nella perversa ottica di Wagner, l'ebreo è un nomade, un errabondo. A lui è preclusa l'appartenenza a qualsiasi comunità nazionale. L'ebreo è un camaleonte che cerca di mimetizzarsi, senza riuscirci, in una società che è a lui esterna, ostile e inconoscibile. Da qui l'impossibilità per l'artista ebreo di arricchire le proprie opere di contenuti ideali e morali. L'arte ebraica è mera superficie, semplice groviglio di forme esteriori prive di contenuto. Wagner espresse questi opinabilissimi giudizi su Meyerbeer e il popolo ebraico nell'infelice scritto *Il giudaismo nella musica* (*Das Judentum in der Musik*, 1850/1869). Qui la distanza culturale tra Mazzini e Wagner è a dir poco siderale. Mazzini vede in Meyerbeer un compositore che, seppure irrimediabilmente contaminato dalla cultura musicale aristocratica, è stato comunque in grado di gettare

qualche seme per la futura rinascita dello spettacolo operistico europeo. Wagner, al contrario, disprezza Meyerbeer poiché ebreo e lo accusa di aver realizzato musiche che sono semplici forme prive di qualsivoglia contenuto. Dove Mazzini scova un qualche portato ideale, lì Wagner non vede altro che semplici forme, superfici sonore prive di qualsiasi profondità. Gli antitetici giudizi espressi da Mazzini e Wagner attorno alla musica di Meyerbeer affondano le loro radici nella differente chiave di lettura che l'intellettuale italiano e l'artista tedesco associano allo spettacolo operistico e al ruolo che esso deve avere nella futura riorganizzazione sociale e culturale europea. Mazzini interpreta il futuro dello spettacolo operistico europeo come il risultato della sintesi delle differenti culture musicali rintracciabili per tutto il continente (seppur focalizzandosi principalmente sulla scuola musicale italiana e quella tedesca). Wagner, al contrario, aspira a una rivoluzione musicale prettamente tedesca. Nel suo pensiero non c'è alcuno spazio per eventuali sintesi tra scuole nazionali differenti. All'internazionalismo mazziniano (pur ammantato da forti tinte patriottiche, soprattutto nel merito della storia musicale e culturale italiana) si oppone l'ultranazionalismo wagneriano. Sebbene le future scelte compositive e espressive wagneriane coincidano in parte con quanto scritto da Mazzini nella *Filosofia della musica*, è altrettanto importante sottolineare come queste similari sensibilità musicali siano poste dai due uomini al servizio di due differenti e antitetiche chiavi di lettura della società ottocentesca europea. Mazzini vuole un'Europa unita e repubblicana. Nel pensiero mazziniano il desiderio di fratellanza tra tutte le arti e l'auspicata sovrapposizione delle differenti scuole musicali nazionali è null'altro che il manifestarsi artistico d'un preciso desiderio d'unità politica e culturale tra tutti i popoli europei. Wagner, viceversa, sogna la rinascita del melodramma tedesco quale manifestazione artistica dell'egemonia politica tedesca sull'intero continente. Mazzini e Wagner sono figure antitetiche. Sebbene condividano simili idee in fatto di musica, queste sensibilità affini vennero inserite dai due uomini all'interno di progetti culturali e politici diametralmente opposti.

Breve storia della ricezione del pensiero musicale mazziniano

La profondità delle riflessioni di Mazzini attorno al fatto musicale fa sì che il suo scritto sia un testo tutt'altro che secondario all'interno dei dibattiti sulla cultura musicale europea del XIX secolo. Eppure, sebbene meritorio di attenzioni e ulteriori riflessioni e approfondimenti, il testo di Mazzini non godette mai di larga fortuna. Le cause di ciò possono essere state molteplici: (1) la successiva diatriba tra formalisti e neotedeschi polarizzò le attenzioni degli intellettuali europei mettendo in ombra qualsiasi riflessione sulla musica non perfettamente aderente ad alcuna di queste due differenti chiavi di lettura del fatto musicale, (2) Mazzini fu personaggio poco amato dalla politica italiana e europea per via delle sue schiette simpatie repubblicane e per la sua ineluttabile avversione nei confronti di qualsivoglia casa regnante (casa Savoia in primis), (3) anche tra i progressisti italiani e europei la persona di Mazzini trovò poche simpatie a causa del suo aperto antimarxismo (il pensiero marxista monopolizzò la cultura progressista europea dalla metà del XIX secolo fino agli anni '70/'80 del secolo scorso). Sebbene lo scritto sulla musica di Mazzini abbia avuto una influenza certo limitata sulla cultura musicale europea del XIX e del XX secolo, non mancarono in passato artisti e intellettuali che lo valutarono più che positivamente. Lo studioso statunitense Albert Seay (1916-1984) ha espresso parole estremamente significative e non poco lodevoli in merito alla *Filosofia della musica* di Mazzini:

If today I wait eagerly for the release of one more pre-Verdian opera or one by Verdi himself and never before recorded, it is in large degree Mazzini's doing, for he taught me how to understand what were its composers' intentions, successes, and failures. He is, I am convinced, one of the great idealists of the Romantic era and an eve greater critic of the trends of Italian Romantic music.¹⁷

Secondo Seay lo scritto di Mazzini non solo ci permette di affrontare con maggiore competenza la disamina della cultura musicale europea degli anni '30 dell'Ottocento ma, soprattutto, è un vero e proprio antidoto contro alcune semplificazioni analitiche che hanno fatto sì che la musica tedesca e francese della prima metà del XIX secolo venissero etichettate l'una come gratuitamente mistica e spirituale e l'altra quale irrimediabilmente sentimentale. Lo

¹⁷ Albert Seay, *Giuseppe Mazzini's Filosofia della Musica, Notes*, Vol. 30, No.1, Music Library Association, 1973, pp. 26-27.

scritto di Mazzini, sempre secondo Seay, getta una luce estremamente chiara su quali fossero le problematiche e i cambiamenti in atto all'interno del linguaggio musicale operistico europeo nel corso della prima metà del XIX secolo.

Nel suo articolo Seay afferma di aver letto lo scritto di Mazzini nel 1956 in una edizione aperta da una lunga introduzione a firma di Adriano Lualdi (1885-1971). Quest'ultimo, compositore, direttore d'orchestra e didatta di grande spessore, fu tra i più entusiasti sostenitori del pensiero musicale mazziniano. Lualdi non solo apprezzò sempre apertamente le riflessioni sulla musica e l'arte espresse da Mazzini ma, soprattutto, si fece vero e proprio portavoce e megafono (sia attraverso scritti che conferenze e dibattiti) delle riflessioni musicologiche del patriota risorgimentale.

Dalla nostra generazione, e da quelle che la seguono negli anni e che la seguiranno, gli insegnamenti e gli incitamenti di Mazzini debbono essere meditati e raccolti e portati a buon frutto. Mentre – non in tutta la produzione moderna, ma in gran parte di essa, e con altri aspetti, cioè con aspetti “aggiornati” – durano ancora i mali, le aberrazioni e la mediocrità di intenti ch'egli deplorava, non deve avvenire che le sue alte parole restino lettera morta e predica al deserto anche in questi anni, proprio in questi anni nei quali la Nazione compie il suo supremo sforzo per raggiungere la sua mèta suprema.¹⁸

Lualdi era un fervente fascista. Queste parole le scrisse nel marzo del 1942. L'Italia fascista stava perdendo la guerra. Il Partito Nazionale Fascista stava per sgretolarsi. Benito Mussolini iniziava a essere invisibile a buona parte del popolo italiano. In questo particolarissimo clima politico e culturale Lualdi decise di manipolare il pensiero mazziniano, di plasmarlo attorno alle proprie esigenze. Lualdi storpiò il messaggio mazziniano, trasportandolo sul versante della reazione e della destra nazionalista, nella speranza di rinnovare la fede alla causa fascista nell'allora ormai disincantato popolo italiano. La manipolazione più profonda realizzata da Lualdi a danno del pensiero mazziniano consiste nell'aver letto e interpretato il testo di Mazzini quale un vero e proprio apripista del successivo pensiero wagneriano. Nella sua introduzione allo scritto mazziniano, infatti, Lualdi sembra sostenere, neppure troppo sottilmente, che Mazzini e Wagner esibiscano una medesima chiave di lettura del

¹⁸ Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, pp. 98-99.

fatto musicale. Lualdi non evidenzia alcuna significativa differenza tra pensiero musicale mazziniano (internazionalista/europeista) e pensiero wagneriano (morbosamente germanocentrico). Lualdi sembra anzi suggerire l'esistenza di un vero e proprio filo rosso che accomuna le dissertazioni musicali di Mazzini con quelle di pensatori tedeschi quali Schopenhauer, Nietzsche e Wagner. Tutto ciò ha evidentemente una finalità politica: spiegare al popolo italiano, tramite la manipolazione dell'opera di un suo eroe risorgimentale, come Italia e Germania siano nazioni affini che devono perseguire comuni finalità. L'alleanza italo-tedesca iniziava a traballare. Lualdi, fedele al regime mussoliniano, cercò di dare il proprio contributo alla stabilità dell'alleanza militare tra Italia fascista e Germania nazista. Sebbene la storpiatura del messaggio mazziniano sia profonda, le parole di Lualdi ci dicono che il testo di Mazzini possedeva una certa vitalità a oltre un secolo dalla sua stesura e che, sebbene dimenticato da buona parte delle élite culturali europee, continuava a sopravvivere in una schiera, seppure quantitativamente minoritaria, di artisti e intellettuali.

Lualdi e Seay non furono i soli nel corso del Novecento ad apprezzare il pensiero musicale di Mazzini. Nel 1977 il musicologo italiano Marcello De Angelis (1941) spese parole di vivido apprezzamento per il saggio musicale di Mazzini. De Angelis lodò lo scritto mazziniano seguendo su per giù le stesse argomentazioni già avanzate in precedenza tanto da Lualdi quanto da Seay: in primis Mazzini evidenzia con intelligenza lo stato di sofferenza del melodramma italiano e europeo d'inizio Ottocento e ne anticipa alcune seguenti evoluzioni e, soprattutto, inserisce il dibattito musicale all'interno del dibattito sociale e politico a lui coevo facendo sì che il linguaggio musicale, oltre a strumento di catarsi estetica, possa essere considerato quale vero e proprio strumento d'indagine sociologica. Particolarmente interessante è l'attenta disamina avanzata da De Angelis attorno alla nascita dello scritto mazziniano (ricostruita con buona minuzia di particolari e che dimostra il lavoro attento e scrupoloso a cui il testo fu sottoposto da parte di Mazzini). De Angelis ci mostra un Mazzini non solo estremamente competente in fatto di musica ma, soprattutto, ci rivela con le sue parole come il pensatore italiano affrontasse la complessa disciplina dell'estetica musicale secondo pensieri analitici estremamente precisi che certo non poteva aver edificato dal nulla senza

averli precedentemente sottoposti a attente quanto lunghe e complesse riflessioni. La *Filosofia della musica*, in altre parole, è per De Angelis un testo tutt'altro che istintivo. Al contrario, si tratta di uno scritto nato attraverso lunghe e attente riflessioni (che probabilmente accompagnavano il pensatore italiano fin da giovane età). Interessante, inoltre, è come De Angelis abbia sintetizzato il conflitto tra la lettura e l'interpretazione del fatto musicale proposta da Mazzini e quella simile (ma differente) avanzata da Wagner. Sebbene la disamina musicologica di Mazzini possa apparire prossima alle sensibilità musicali wagneriane, in realtà tra Mazzini e Wagner intercorre un conflitto profondo. Secondo De Angelis il conflitto tra Mazzini e Wagner è una riproposizione in ambito musicale del conflitto tra il pensiero del filosofo cristiano Hugues-Félicité Robert de Lamennais (1782-1854) e quello del materialista Ludwig Andreas Feuerbach (1804-1872).

Mazzini accoglie dal ribelle abate francese il concetto che religione e umanità sono inscindibili e conseguentemente nessun problema sociale può essere risolto senza la religione [...] musicalmente voleva dire conciliare armonia e melodia in sintesi strutturale. Niente di tutto ciò in Wagner per cui il concetto stesso di melodia infinita frustra immediatamente qualsiasi tentativo di ricomposizione in unità del dramma musicale che si presenta così denso di simboli e aperto – “work in progress” – a soluzioni e esiti perfino contrastanti.¹⁹

Mazzini è, secondo l'analisi di De Angelis, un pensatore sostanzialmente dedito alla sintesi, uomo capace di conciliare gli opposti in esiti analitici dove i dati primigeni si incontrano, si sovrappongono e, così facendo, generano qualcosa di nuovo. Wagner, al contrario, è prettamente partigiano. Il suo pensiero e il suo agire musicale tendono a enfatizzare un dato a sfavore di un altro, a lodare una sensibilità particolare deprecandone un'altra. Ciò, inoltre, avviene senza una chiara e precisa direzionalità di pensiero. Tutto questo ha permesso alla musica wagneriana di disgregarsi in rivoli differenti aventi esiti espressivi e contenutistici talvolta antitetici. La biografia dello stesso Wagner sembra confermare ciò: giovane rivoluzionario, anziano reazionario. Dove Mazzini costruisce gettando solide fondamenta, Wagner, al contrario, edifica i suoi pensieri e la sua musica su una instabile quanto continua conflittualità

¹⁹ AA. VV., *Giuseppe Mazzini - Filosofia della musica*, Rimini, Guaraldi, 1977, p. 29.

tra opposti. De Angelis non fu in passato l'unico intellettuale italiano a studiare i punti di contatto e le discrepanze esistenti tra il pensiero musicale di Mazzini e quello cronologicamente successivo di Wagner. Secondo il critico cinematografico Mario Verdone (1917-2009) il pensiero mazziniano, soprattutto quando volto a pronosticare il futuro sorgere di un'arte totale dove poesia, musica, recitazione e narrazione scenica si possano fondere sempre più armoniosamente all'interno dei confini dello spettacolo melodrammatico, non può non far pensare all'orizzonte espressivo wagneriano così come espresso dal musicista tedesco nel suo saggio *Opera e dramma (Oper und Drama, 1849)*. Dove De Angelis vede un'insanabile frattura tra Mazzini e Wagner, lì Verdone legge una evidente affinità. Tuttavia, anche Verdone, sebbene evidenzi una qualche relazione meno antitetica tra Mazzini e Wagner rispetto a quanto sostenuto nel presente articolo e in precedenza da De Angelis, non può non evidenziare la presenza di inevitabili distinguo tra le sensibilità dei due uomini:

Nel 1849 Richard Wagner fissava i propri principi in *Opera e dramma*, di cui Mazzini non può non essere considerato precursore. Wagner, è vero, pensava a un teatro totale [...] come Mazzini, a una musica situata in cima alla scala delle arti e da socializzare. Nella diversità delle intuizioni e degli scopi indicati e da raggiungere è tuttavia qualcosa che avvicina i due pensatori, e che sembra essere proprio l'avvio di quella che sarà la posizione di Canudo nei problemi dell'arte. Canudo, cioè, dà un posto privilegiato alla musica, nella sua valutazione dei problemi artistici, e mira allo stesso tempo a un'arte totale.²⁰

Verdone afferma che Mazzini, pur auspicando una miglior armonizzazione dei singoli linguaggi artistici all'interno dello spettacolo melodrammatico, aneli a un ruolo guida del linguaggio musicale (fattosi strumento di acculturamento delle masse attraverso il suo socializzarsi a livello tanto linguistico quanto espressivo). Al contrario, nel pensiero di Wagner il rapporto paritetico tra poeta e musicista è assolutamente imprescindibile. Questa conflittualità è risolta, secondo Verdone, dal pensiero del letterato e critico cinematografico Riciotto Canudo (1877-1923). Quest'ultimo, infatti, nei suoi scritti si fece interprete e promotore di una sempre maggiore sinergia tra i singoli

²⁰ Mario Verdone, *Drammaturgia e arte totale. L'avanguardia internazionale. Autori, teorie, opere*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2005, p. 113.

linguaggi artistici (proprio sulla falsariga del pensiero wagneriano) ma, al contempo, ebbe sempre un non celato occhio di riguardo rivolto al linguaggio musicale e alle sue potenzialità espressive (linguaggio artistico quest'ultimo a cui tutte le altre arti si sarebbero dovute ispirare per poter anelare a una loro reale rifondazione in chiave modernistica). Il pensiero di Verdone si ritrova nelle parole del critico cinematografico Paul Cuff. Anch'egli, infatti, legge nel pensiero di Canudo echi della sensibilità musicale wagneriana (pur evidenziando come nel pensiero del critico cinematografico italiano il linguaggio musicale sia posto sempre un gradino più in alto rispetto a tutti gli altri linguaggi artistici):

Canudo proclaims that the art of the future will be a kind of 'metaphysical theatre' offering a 'a synthesis of all the arts and philosophy'; there was no doubt in his mind that 'music will become religion'.²¹

Interessante notare come l'analisi di De Angelis, incentrata su di un conflitto profondissimo tra pensiero mazziniano e pensiero wagneriano, sia invece significativamente rifiutata da Verdone che, al contrario, legge il conflitto tra Mazzini e Wagner come di ben più modesta portata e ben risolto dalle acute riflessioni sull'arte di Riciotto Canudo. Personalmente, come emerso nelle pagine di questo articolo, ritengo che il conflitto tra pensiero mazziniano e pensiero wagneriano in fatto di musica sia profondissimo. Questa mia riflessione affonda le sue radici non soltanto nelle incongruenze di pensiero tra i due in fatto di musica (incongruenze che, per quanto qualitativamente e quantitativamente limitate, sono comunque presenti) ma, soprattutto, nella totale differenza che intercorre tra le loro due antitetiche visioni dell'universo sociale e politico europeo a loro coevo. Sebbene il loro desiderio innovatore in fatto di arte melodrammatica sia talvolta simile, Mazzini e Wagner pongono a fondamento dello spettacolo operistico due idee tra loro completamente antitetiche: Mazzini vuole uno spettacolo operistico che istruisca i popoli europei ai concetti di fratellanza e democrazia e che sia al contempo specchio e motore delle rivoluzioni democratiche ottocentesche, Wagner, al contrario, tramite la sua opera desidera parlare al solo popolo tedesco affinché questo possa riscoprire le proprie antiche radici culturali e su

²¹ Paul Cuff, *Abel Gance and the End of Silent Cinema: Sounding out Utopia*, Coventry (UK): Palgrave Macmillan, 2016, p. 69.

queste profonde fondamenta possa costruire la sua gloria presente e futura (anche a scapito delle altre popolazioni e culture europee).

Comunque la si pensi, il contrasto interpretativo emerso tra De Angelis e Verdone è foriero di un dato importante: lo scritto di Mazzini, ad oggi, è ben lungi dall'essere stato studiato e completamente digerito dal pensiero filosofico e musicale tanto italiano quanto europeo. Gli scritti di Lualdi, Seay, De Angelis e Verdone dimostrano come il pensiero mazziniano in fatto di musica sia stato tutt'altro che scevro di successivi studi e riflessioni e come sia ancora oggi vitale e degno di approfondimenti. Tuttavia, nonostante un giudizio sostanzialmente positivo da parte dei musicologi e degli artisti che incapparono nel testo mazziniano e, soprattutto, nonostante l'ammirabile capacità analitica mostrata da Mazzini in veste di vero e proprio musicologo (tale da permettergli di prevedere, perlomeno in parte, il futuro del melodramma europeo della seconda metà del XIX secolo) lo scritto del pensatore e patriota italiano è stato pressoché dimenticato da chi oggi si occupa di filosofia della musica e di critica musicale. Eppure si tratta di un testo che è in grado di fornire importanti spunti di riflessione sullo stato di salute dell'opera lirica agli inizi dell'Ottocento e sulle questioni filosofiche che gravitavano attorno al fatto musicale nell'Europa a cavallo tra Romanticismo e Positivismo, tra spiritualismo e materialismo, tra reazione e rivoluzione. Oggi si parla e si scrive molto in merito alle speculazioni sulla musica da parte di pensatori e artisti quali Hegel, Schopenhauer, Hanslick e Wagner. L'antica diatriba tra formalisti e antiformalisti è piuttosto accesa (e continuamente arricchita da nuovi spunti e riflessioni in merito a queste due antitetiche chiavi di lettura del fatto musicale). In questo ampio e articolato dibattito, purtroppo, il pensiero mazziniano è passato un poco in secondo piano, talvolta completamente ignorato. Leggere oggi la *Filosofia della musica* di Mazzini può aiutare musicologi, critici musicali e storici nella reale comprensione della cultura europea di quei ferventi anni. Oggigiorno non si dovrebbero leggere Hanslick e Wagner senza aver prima letto Mazzini. Non soltanto perché lo scritto del pensatore italiano anticipa cronologicamente, e non di pochi anni, gli scritti del padre putativo del formalismo e dello strenuo difensore dell'estetica del sentimento ma, soprattutto, perché la *Filosofia della musica* affronta l'estetica musicale con grande intelligenza e freschezza d'intuizioni. Il tutto senza dimenticarsi di proporre una chiave interpretativa (seppur talvolta semplicistica) in merito

allo snocciolarsi e all'evolversi della storia della musica occidentale. Mazzini è stato un intelligente critico musicale. Ciò impone che chiunque si occupi seriamente di musica, specie di melodramma e produzione musicale settecentesca e ottocentesca, debba conoscerne appieno il pensiero.

Bibliografia essenziale

Giuseppe Mazzini, *Filosofia della musica*, introduzione e alcune note di Adriano Lualdi, Milano, Bocca, 1943.

Albert Seay, *Giuseppe Mazzini's Filosofia della Musica*, in *Notes*, Vol. 30, No.1, USA: Music Library Association, 1973.

AA. VV., *Giuseppe Mazzini - Filosofia della musica*, Rimini, Guaraldi, 1977.

Mario Verdone, *Drammaturgia e arte totale. L'avanguardia internazionale. Autori, teorie, opere*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005.

Paul cuff, *Abel Gance and the End of Silent Cinema: Sounding out Utopia*, Coventry (UK): Palgrave Macmillan, 2016.

Il *Concerto per violino e orchestra* di Philip Glass e la nascita del post-minimalismo

Matteo Ruffo

Nel 1987 Philip Glass pubblica il *Concerto per violino e orchestra*. Nel 2009 ne seguirà un secondo, intitolato *The American Four Seasons*, ma la centralità di quello precedente è rimasta tale da non mutarne la denominazione in *Concerto n. 1 per violino e orchestra*. Si trattava, infatti, della prima composizione di ampio respiro di Glass che prevedesse la presenza, oltre a quella dello strumento solista, di un'orchestra sinfonica medio-grande. Eppure segna anche l'inizio di una nuova fase della storia stilistica di uno dei massimi esponenti del minimalismo americano. Con quest'opera ci si pone infatti al di fuori di quella corrente musicale, per aprire una via verso quello che, nel mezzo di un'epoca caratterizzata dai *post-*, si potrebbe definire “post-minimalismo”.

Dopo un'analisi del brano in questione, obiettivo di questa discussione sarà porre alcuni quesiti relativi al rapporto tra avanguardie e minimalismo, sulla loro supposta contrapposizione e sui limiti che riteniamo insiti in tale impostazione teorica. Sarà così più agevole interrogarsi sulle ragioni che possano aver indotto una presa di distanza da parte di Glass nei confronti della corrente in cui, per molti anni, aveva militato in prima persona.

1. Analisi del brano

Il livello analitico che pare conformarsi maggiormente all'oggetto in questione si articola, in ambito grammaticale, su due fronti: a) le principali figure ritmiche, o, per meglio dire, le categorie gestuali sotto le quali possono essere sussunte più figure ritmiche accomunate da una forte somiglianza; b) gli



schemi armonici che, seppur non tonali, non si potrà fare a meno di trattare se non ricorrendo a vocaboli che si riferiscono all'ambito della tonalità, quali "modulazione", "triade", etc. Ma quanto si rivelerà più interessante nell'analisi che segue è l'aspetto architettonico, che contiene, a nostro avviso, elementi di svolta rispetto alla tradizione minimalista di cui Glass fu tra i massimi rappresentanti: si vedrà come, pur senza procedere in maniera puramente istintiva, la struttura compositiva lasci un grandissimo spazio alla libertà formale. Deve essere chiaro che non si tratta di rotture radicali rispetto al passato minimalista, dato che molti elementi di quest'ultimo sono ancora presenti: il fatto è però che, in molti casi, il post-moderno (entro cui si intende qui far confluire quello che denominiamo "post-minimalismo"), o, almeno, quello dotato di maggiore auto-coscienza, non rompe in maniera troppo violenta con il passato prossimo, proprio per prendere distanza dall'atteggiamento tipicamente moderno e avanguardistico di rifiuto radicale e violento del passato. Il passaggio dal moderno al post-moderno è allora riconoscibile da piccoli spostamenti concettuali, indebolimenti tecnico-formali, che sommati restituiscono un'immagine sbiadita e critica del moderno stesso.

Prima di procedere all'analisi intendiamo precisare due aspetti. In primo luogo, per la mancanza di un contesto tonale stabile, non sarà possibile evitare di trattare gli accordi denominandoli, ad es., di "do maggiore" e non, come sarebbe meglio, triade perfetta maggiore sul I grado. In secondo luogo, sarà praticamente trascurata la dimensione orchestrale del brano, data l'assoluta semplicità con cui essa viene trattata nel corso della composizione. Glass utilizza raramente processi di rarefazione e ricerca timbrica, privilegiando raddoppi molto consistenti che interessano contemporaneamente diverse sezioni dell'orchestra. Si tratta di una precisa scelta stilistica, volta a sottolineare il fatto che l'orchestrazione non viene considerata come elemento strutturale della composizione stessa¹.

¹ In realtà sarebbe sbagliato ritenere che l'orchestrazione, o meglio, l'aspetto timbrico, sia sempre rimasto puramente accessorio in una composizione prima dell'avvento, ad esempio, di Berlioz, o delle rivoluzioni sonore avvenute nel tardo Ottocento e nel primo Novecento con Mahler e Debussy, tra gli altri. Ciononostante, è innegabile che solo a partire da allora, l'orchestrazione viene consapevolmente interpretata come fattore critico e sostanziale della composizione stessa. Philip Glass, oltrepassando una parabola lunga almeno un secolo e mezzo di ricerca timbrica, sembra porsi nuovamente al di fuori di una problematica così cruciale per gran parte delle avanguardie.

1. Il primo movimento presenta tre figure ritmiche che denominiamo A, B, C (vedi Figura sotto) e che fungono anche da elementi tematici. Elemento A: accordi ribattuti in crome, cui si sovrappongono note lunghe che cadono sempre sui tempi deboli. Elemento B: arpeggi di semicrome la cui articolazione – le note sono sempre legate a 3 o multipli – determina nella percezione dell’ascoltatore una caratteristica costante di ambiguità ritmica tra semicrome regolari in 3/4 e terzine di semicrome in 4/4. Elemento C: accordi ripetuti della durata di una semiminima con punto a cui si sovrappone una figura in crome in cui si alternano due note di cui la prima viene presentata solo in corrispondenza della percussione dell’accordo e l’altra viene ribattuta due volte. L’ambiguità ritmica tra metro binario e metro ternario di B è comune anche ad A e C, tramite cambiamenti di metro (solo in A) o spostamenti d’accento su figure deboli.



Il concatenamento armonico è piuttosto ampio rispetto a quanto si era soliti rinvenire nella letteratura minimalista: esposto per la prima volta tra i *rehearsal numbers* 1 e 6, della durata complessiva di 28 misure, può essere suddiviso in cinque sezioni di quattro o sei misure ciascuna, che nel resto del movimento vengono isolate e ricombinate in maniera varia, probabilmente in assenza di

uno schema architettonico vincolante. Indicheremo tali sezioni armoniche per mezzo di lettere minuscole seguite da parentesi tonda.

a) Il procedimento si apre con un accordo di *Mi minore* che, trasformandosi in *Mi maggiore*, modulerebbe in *La minore*, il quale, a sua volta reso maggiore, porterebbe a re minore; segue una misura difficilmente definibile armonicamente, in cui sono presenti due accordi: una settima di seconda specie costruita sul *sol* e una settima di dominante di *La bemolle maggiore*.

b) Dopo un ritorno dello schema ricorrente *La minore* → *La maggiore* → *Re minore*, tramite l'anticipazione del *Si bemolle*, viene presentata un'armonia di *Si bemolle maggiore*, cui seguono una settima di III specie sul *mi*, la settima di dominante di *Fa maggiore* e la settima di dominante di *La bemolle maggiore* con la quinta aumentata.

c) Ad un accordo di *Re minore* segue un accordo ambiguo, che potrebbe essere tanto *Fa maggiore* con quinta aumentata quanto più probabilmente tredicesima di dominante di *Re minore* con cadenza d'inganno su *Si bemolle maggiore*. Seguono due accordi alterati: *Re minore* con quinta diminuita e accordo di dominante con sovrapposizione di la diesis su la naturale, seguito dallo stesso accordo non alterato.

d) Viene ripresentato il consueto schema modulante al IV grado, in questo caso da *Re minore* a *Sol minore*; seguono *Mi bemolle maggiore*, *Do minore* e nona di dominante di *Sol minore*.

e) Accordo di *Mi minore* per quattro misure.

Più che soffermarsi sulle ricombinazioni di tali sezioni armoniche adottate nel seguito, considerando l'estrema libertà con cui queste paiono essere effettuate, si procederà ora ad una descrizione generale dell'andamento complessivo di questo primo movimento, che si potrebbe caratterizzare come tripartito.

Dopo una breve introduzione orchestrale dal carattere piuttosto corale, che introduce l'elemento A (1-3)², il violino solista espone la figura B sostenuto da un accompagnamento di crome legate a due da parte delle viole (3-6); tra 6 e 11 avviene una sovrapposizione tra B, sempre eseguito dal violino e, occasionalmente dal flauto, e l'elemento A presentato da archi e legni. Si potrebbe considerare tra 1 e 11 la prima sezione del movimento.

² P. Glass, *Concerto for Violin and Orchestra*, Full Score, Dunvagen, New York, 1987, pp. 2-3.

La seconda sezione, molto più ampia e caratterizzata drammaticamente, si apre a 11 con l'esposizione da parte degli ottoni, fino a 15, dell'elemento C. Segue una progressiva intensificazione dinamica e timbrica, tra 15 e 17, attraverso la sovrapposizione tra il corale dell'elemento A tra violini e legni, le note lunghe, sempre di A, affidate al solista ma riplasmate con andamento più melodico, e, nei tromboni di C, che porta al primo dei due apici del movimento, contraddistinto, tra 17 e 19, dalla sovrapposizione di B, eseguito dal solista, dai violini e dai legni di tessitura alta, e del suo inverso da parte del fagotto. Questo primo apice tende a dissolversi nelle ultime misure di 19, per tornare ad un andamento più "cameristico", in cui il solista, tra 20 e 23, dialoga con il flauto, sostenuto dagli archi gravi. Tra 23 e 34, a ritmo serrato, si assiste ad un'alternanza molto ravvicinata dei tre elementi tematici, che, sebbene non con andamento rettilineo, si intensifica per raggiungere il secondo e più decisivo apice – sempre contraddistinto dalla contemporaneità di B e del suo speculare – tra 34 e 37. Tra 37 e 38 si assiste, attraverso l'elemento A, ad una progressiva distensione che segna il passaggio alla terza ed ultima sezione del movimento, che, muovendosi dinamicamente tra piano e pianissimo, è caratterizzata dal fermarsi sull'armonia di sol minore, occasionalmente accompagnata ad un accordo di tredicesima di dominante, in cui il violino alterna note fisse a brevi frammenti di B (in dialogo con il clarinetto).

2. Il secondo movimento è quello che mantiene i legami più forti con la tradizione minimalista, sebbene sembri riallacciarsi al minimalismo di Steve Reich piuttosto che a quello dello stesso Glass, dato il processo di accumulazione progressiva di materiale musicale cui si assiste.

Dal punto di vista della costruzione armonica l'intero movimento è basato su una concatenazione di cinque accordi distribuita in quattro misure, che allude alla ciaccona o alla passacaglia. Il tutto è originato da un movimento del basso che discende per gradi congiunti, con una successione, a partire dal do, di tre semibreve e due minime – questo può essere considerato contemporaneamente l'elemento tematico principale. Le armonie presenti sono – considerando a scopo di analisi il riferimento tonale di Do minore – la triade perfetta minore sul I grado, la settima sul I grado in terzo rivolto, un accordo di nona privo della terza sul VI grado, la settima sul III grado in secondo rivolto e la settima sul V grado con la terza che rimane minore, cadenzando quindi

in maniera piuttosto modalizzante. Tali armonie sono ottenute per mezzo di movimenti di crome delle viole e di terzine dei violini.

A questa breve successione, preceduta, nelle quattro misure iniziali, da una sospensione sulla sola armonia iniziale (un accordo di Do minore), viene alternato un elemento simile e complementare, sempre di quattro misure costituito da quattro armonie: triade perfetta minore sul I grado che rimane per le prime due misure, una settima sul III grado in primo rivolto sulla terza misura e una settima di seconda specie sul V grado in terzo rivolto che si trasforma in settima di VI specie con il cromatismo del basso sull'ultimo quarto della misura. La struttura complessiva è quindi costituita da una triplice ripetizione consecutiva del primo elemento cui segue una presentazione di quello complementare; il tutto viene ripetuto per 15 volte. L'ultima volta, solamente, le ultime due misure rimangono sospese sulla settima in primo rivolto sul terzo grado, determinando la fine del movimento.

Il materiale musicale che rimane e si sovrappone risulta essere meno vincolato da regole ordinatrici predeterminanti, ed è responsabile, per un progressivo e piuttosto libero – sebbene mai istintivo o irrazionale – processo di accumulazione e poi di svuotamento di un andamento del movimento che giunge ad un apice a 16, mantenuto fino a 24, per poi presentare un'inesorabile desertificazione fino al termine del movimento. Le figure principali, assegnate al violino solista e ridistribuite di volta in volta ad altri strumenti o a intere sezioni dell'orchestra in un dialogo con esso, sono variazioni su di un pedale di sol più volte ribattuto, la cui prima presentazione, affidata al violino tra 4 e 6, presenta l'inserimento in alcuni momenti del fa come nota di volta inferiore. La prima variazione (6-10) è rappresentata dall'aggiunta progressiva di altre note che, eliminato il sol cui sempre costantemente tendono, costituirebbero una discesa per gradi congiunti – la stessa che caratterizza il movimento del basso ostinato. Tra 10 e 16, in sovrapposizione alla prima variazione eseguita dai primi violini, il solista presenta la seconda variazione, che consiste nell'aggiunta di alcune note di volta e di passaggio in ritmo di terzina e nella polarità di sol e mi bemolle quali pedali di riferimento. Tra 16 e 20, mentre primi violini e flauti eseguono la seconda variazione, il solista accompagna con accordi arpeggiati, che fungono da puro ornamento e paiono non essere giustificati da alcun vincolo strutturale. Tra 20 e 28 si assiste alla proposizione, in tessiture diverse, ma sempre nella parte solistica, della terza

variazione, che prepara lo svuotamento progressivo al termine del culmine raggiunto, attraverso un'alternanza di ascensioni e discese per gradi congiunti comprese tra do e sol. Seguono la riproposizione della prima variazione nel solista (28-30) sovrapposta alla seconda nell'oboe e il nudo tema da 30 sino al termine, considerando solamente, tra 30 e 34, un'ultima sovrapposizione della terza variazione presentata dai corni.

3. Il terzo movimento mostra una struttura più semplice. Nonostante il larghissimo impiego della ripetizione e la presenza di armonie fisse anche per diverse misure consecutive, per il carattere di asistematicità ed estrema libertà formale pare essere il momento meno vicino al minimalismo dell'intero concerto. In generale, si tratta di elementi tematici direttamente mutuati dal primo movimento e alternati senza vincoli, in un carattere però sempre piuttosto tumultuoso e privo di regioni di distensioni – le sezioni in cui la dinamica generale è di piano presentano un'orchestrazione talmente intrisa di raddoppi da essere difficile che tale piano sia concretamente realizzabile, mentre dell'eccezione della Coda si dirà più avanti.

Dopo l'introduzione orchestrale (1-5) scandita dalle percussioni e costituita dalla sovrapposizione dell'elemento C del primo movimento e della figura di crome legate affidata alle viole e riscontrata in entrambi i movimenti precedenti, ha inizio la rigorosa alternanza tra (in ordine di comparsa e di rilevanza quantitativa):

- 1) elemento B fissato nell'accordo fisso di Re minore (cfr., ad es., 5-7);
- 2) elemento C eseguito dagli ottoni cui si sovrappongono le strappate del violino solista, all'interno di un'armonia di nona di dominante di Re minore (cfr., ad es., 7-8);
- 3) nuova figura ritmica, presentata solo in questo movimento, caratterizzata da un movimento sincopato di bicordi del solista, in un'armonia difficilmente definibile ma che ruota intorno all'accordo di re bemolle maggiore, cui si sovrappone un inciso ritmico persistente nelle percussioni (cfr., ad es., 9-10);
- 4) elemento B attraverso un nuovo percorso armonico, così caratterizzato: Re bemolle maggiore → Fa minore → Fa maggiore → La maggiore → Re bemolle maggiore → settima di diminuita costruita sul si bemolle → Do minore → Do maggiore → Fa minore → Re bemolle maggiore → Si bemolle minore → settima di diminuita costruita sul si bemolle → Re minore.

Dopo un'unica parentesi di distensione, gestita dalle sezioni medio-gravi dell'orchestra tra 31 e 32 si perviene alla Coda (da 33 alla fine del brano), che, oltre a caratterizzarsi, in contrasto con il resto del movimento per un andamento ritmicamente e dinamicamente più rilassato, sembra conferire all'intero concerto un aspetto di apertura e di impossibilità di terminare – si consideri, in questo senso, la quinta aperta sol-re delle ultime quattro misure. Esordendo con la riproposizione dell'elemento A del primo movimento, con lo stesso schema armonico adottato nelle primissime misure del concerto ma trasportato una quinta sotto, l'intera sezione sembra ricalcare quella con cui si chiude il primo movimento, anch'essa imperniata su un riferimento di sol minore occasionalmente sostenuto da una tredicesima di dominante, in cui a dialogare con il solista intervengono anche, oltre al clarinetto, l'oboe e i primi violini, con l'esposizione dell'elemento B. Al violino è affidata una melodia che, variata su se stessa nella seconda proposizione attraverso un procedimento additivo di appoggiature discendenti (cfr. 36-37), sembra essere originata, ritmicamente, dalle note lunghe su accenti deboli dell'elemento A.

2. Ambiguità ritmica

Peculiare nel Concerto per violino di Glass – come in grandissima parte della sua produzione – è la tendenza all'ambiguità nella percezione ritmica degli incisi principali (come accennato nel paragrafo precedente). Cerchiamo ora di stabilire dei criteri che permettano di caratterizzare in maniera più specifica l'ambiguità ritmica in Philip Glass e nel brano oggetto della presente analisi. Si prenda, a titolo d'esempio, la m. 3 dopo la cifra 4³, del primo movimento, nella parte del violino solista. Dal punto di vista grafico nulla potrebbe meglio rassicurarci sulla presenza di una regolarità ritmica assolutamente lineare. Eppure due elementi dovrebbero invece far risaltare un aspetto che, alla percezione uditiva dell'inciso, si rivela trasfigurante: 1. l'iterazione immediata di un modulo di sei note; 2. la corrispondente articolazione, con due legature che dividono le due repliche del modulo stesso. In effetti il fatto che la misura in partitura sia di 3/4 e che l'elemento tematico sia composto da tre quartine regolari di semicrome dovrebbe comportare, per l'ascoltatore,

³ *Ivi*, p. 6.

una percezione naturale di tre movimenti, di cui il primo forte e deboli i restanti, in corrispondenza del principio di ciascuna quartina. Ciononostante, e sebbene non siano presenti accenti espressivi eventualmente previsti a carico dell'esecutore, la percezione uditiva è totalmente differente e tende a far percepire un ritmo di due soli movimenti, come se la misura fosse di 2/4, ma con un tempo metronomico più lento della pulsazione, in quanto la durata complessiva della misura percepita è naturalmente identica rispetto a quella scritta, mentre le tre quartine di semicrome regolari vengono trasformate in due sestine di semicrome (quindi in due gruppi irregolari). La ragione di tale trasformazione della figura musicale dalla sua forma scritta alla percezione uditiva è da rintracciarsi nel fatto posto in evidenza poco sopra, cioè nella ripetizione di uno stesso modulo di sei note, enfatizzata dall'articolazione, dato che il secondo movimento della misura percepita corrisponde alla prima nota della seconda occorrenza del modulo; si potrebbe quindi concludere che, a livello della percezione, alcune strutture entrino in contrasto con la ritmica reale di una figurazione musicale e che risultino preponderanti rispetto ad essa. È forse fuorviante parlare di ritmica "reale", in quanto sarebbe indice di una concezione secondo cui la musica scritta godrebbe di uno statuto ontologico superiore rispetto a quella percepita. Abbandonare un simile schema interpretativo aiuterebbe anzi a intravedere una maggiore ricchezza nella tensione presente nella figurazione musicale che stiamo esaminando: non si tratta infatti di voler mostrare i limiti o addirittura gli errori della percezione uditiva, mostrando come in realtà dovrebbe essere percepito un inciso, ma che l'inciso stesso si fa carico di una intrinseca ed ineliminabile ambiguità tra due interpretazioni ritmiche ugualmente legittime e che non scompare nemmeno dopo che l'ascoltatore inizialmente ignaro sia stato in seguito adeguatamente istruito su cosa stia accadendo, sicuramente nemmeno nel caso che l'ascoltatore suddetto sia un musicista professionista (e, credo, persino, sia il compositore stesso del brano). Ancor più enfatizzato è l'effetto, basato sullo stesso principio ma che prende in esame *pattern* più brevi, di tre note (quindi ripetuti per quattro volte all'interno di una identica misura di 3/4) che si verifica a partire dall'esordio del solista alla cifra 3⁴: la percezione, in contrasto

⁴ *Ivi*, p. 4.

con l'abituale figurazione scritta di tre quartine di semicrome, è in questo caso di quattro gruppi di terzine di crome in una misura di 4/4.

Ricollegandosi a quanto detto poco sopra, è necessario però comprendere che cosa emerga di così sorprendente dall'analisi che abbiamo appena condotto, cioè: lo scarto tra musica scritta e musica percepita, con tutta la ricchezza espressiva che un'ambiguità intrinseca si porta con sé, non è sicuramente un aspetto originale di Philip Glass, ma è anzi piuttosto ricorrente nella storia della musica occidentale (e, forse, ancor di più al di fuori di essa); in che misura quindi il fenomeno si rende in questo caso specifico rispetto ad altre occorrenze?

Si prenda a titolo d'esempio l'emiolia: essa rappresenta probabilmente la figura ambigua più caratteristica della musica barocca, e si basa (come accade in Philip Glass) sullo spostamento di accenti e sull'iterazione di una figura (solamente, però, dal punto di vista ritmico). Che però vi sia uno spostamento di accenti rispetto a quanto scritto non deve sorprendere: dire che una figura musicale ambigua dal punto di vista ritmico sia caratterizzata dallo spostamento di accenti percepiti è solamente una tautologia. Infatti altre tipologie di figura ritmicamente e percettivamente ambigua, alle volte codificate attraverso pratiche condivise, altre volte più peculiari a singoli compositori, se non addirittura a singoli brani, sono tutte basate sullo spostamento di accenti, conseguito però con metodi ogni volta diversi. Ne sia un esempio l'aggiunta di accenti espressivi in contrasto con quelli ritmici (Haydn, Mozart e Beethoven ne hanno fatto largo uso), oppure episodi di sincope armonica (cfr., l'ultimo movimento della Sinfonia n. 3 op. 97 di Schumann); Brahms ha fatto dell'ambiguità ritmica una sua chiara e riconoscibile cifra stilistica, spesso ottenuta attraverso tecniche molto originali e non rintracciabili in altri autori. Ciò che accomuna tutti questi tentativi è che lo spostamento di accenti a livello della percezione investe la totalità polifonica del risultato musicale in un dato momento. Torneremo su questo punto nel seguito del lavoro.

Esiste però un fenomeno che percorre molta musica del Novecento, che non è identificabile come tipologia di ambiguità ritmica ma è certamente correlato ad essa. Si tratta della tendenza a rendere molto complicate, dal punto di vista grafico, figure ritmiche piuttosto intuitive sia dal punto di vista esecutivo sia dal punto di vista percettivo. Questo aspetto è piuttosto frequente nella riproduzione attraverso la notazione musicale occidentale di figure che

si pongono al di fuori della sua tradizione⁵: si tratta pertanto di un fenomeno assimilabile non tanto all'ambiguità intrinseca alla materia sonora quanto ai limiti del mezzo di rappresentazione. Molti autori si sono trovati nella necessità di fare i conti con tale situazione, nel momento in cui hanno inglobato elementi tratti da altre tradizioni musicali, sia in termini di pure emulazioni o suggestioni, sia in termini di rielaborazione originale. Ciò che qui conta evidenziare è lo scarto tra figurazione musicale a suo modo “regolare” – sebbene si tratti di una determinazione forse impropria, o quantomeno problematica, dato che la dicotomia regolare/irregolare relativa alle figure ritmiche, per come viene generalmente intesa, è interna alla tradizione occidentale colta – e una sua rappresentazione “irregolare” a cagione di limiti intrinseci al *medium* rappresentativo. Possiamo tornare a considerare Philip Glass, per rendere conto finalmente della sua specificità.

Innanzitutto, la sua tipologia di ambiguità ritmica nasce, come sappiamo, da uno scarto tra una figura ritmica percepita come irregolare e una rappresentata graficamente come regolare. Si tratta, di conseguenza, di una relazione opposta a quanto avviene nel caso appena delineato della rappresentazione irregolare di una figura in sé regolare, sebbene non si tratti di un'opposizione perfetta, in quanto nell'un caso lo scarto è tra due interpretazioni ontologicamente legittime di un dato elemento musicale, mentre nell'altro caso è tra *ontologia* dell'elemento (che cosa veramente è) e la sua rappresentazione *grafico-strumentale*. In secondo luogo Glass condivide con la pratica barocca dell'emiolia il conseguimento dell'ambiguità ritmica per mezzo dell'iterazione di un *pattern* – sebbene, come si è visto, solo sotto l'aspetto ritmico e non anche melodico, come avviene per l'appunto in Glass; ciononostante nell'emiolia il processo porta alla sensazione di un dimezzamento del metro musicale nell'arco di due misure di 3/4 (per cui si percepisce in realtà una misura unica di 3/2), quindi ad un *aggravamento*, mentre nell'analisi del *Concerto per violino* abbiamo assistito ad una *diminuzione*, in cui il *tactus* viene percepito come più rapido. Inoltre, mentre un aggravamento per dimezzamento produce comunque uno scarto facilmente commensurabile per la per-

⁵ Per una discussione su tematiche affini, cfr. G. Piana, *Barlumi per una filosofia della musica*, 2007, pp. 353-363, consultabile all'indirizzo web www.filosofia.unimi.it/giovanni-piana/barlumi

cezione, lo sconvolgimento risulta di gran lunga maggiore in quanto una differenza tra una misura di 3/4 e una di 4/4, come avviene nel secondo esempio analizzato di Glass, è più difficilmente ricomponibile a livello percettivo.

La prospettiva si allarga se però si aggiunge un'ultima considerazione, che intende mostrare la reale specificità rispetto a tutti i procedimenti altrove impiegati per conseguire ambiguità ritmica. Si è accennato sopra ad una nozione forse vaga di totalità polifonica; quanto qui si intende è il fatto che la presenza di una figura ambigua tende generalmente a conferire ambiguità ritmica al risultato sonoro nel suo complesso, anche se non tutte le voci della partitura presentano quella stessa figura ritmica. In Glass la totalità polifonica viene invece corrosa; si riprenda l'esempio sopra analizzato, a cifra 3 del primo movimento: il ritmo di crome regolari per arpa e viole, in accompagnamento al violino solista, non si riduce, a livello percettivo, alla conversione da una misura di 3/4 ad un'altra di 4/4, ma rimane tale, aggiungendo, alla sensazione di ambiguità ritmica nel violino solista, la disgregazione ritmica contemporanea tra diverse voci della partitura. In altri termini, è come se fossero uditi strumenti eseguire contemporaneamente musiche con metri e tempi metronomici diversi. La frammentazione dell'unità *polifonica* è soprattutto una disgregazione dell'unità *temporale*, per cui due temporalità irriducibili l'una all'altra sembrano procedere in parallelo. Naturalmente questo aspetto non è infrequente nella musica del Novecento (addirittura si potrebbe persino risalire al Settecento con l'ultima scena del primo atto del Don Giovanni di Mozart), ma mai era stato conseguito con mezzi così semplici e poco retorici: una linearità di scrittura così elementare in grado di sortire effetti così potenti e sconvolgenti.

3. Avanguardie e minimalismo

Il minimalismo americano è stato tra le fonti ispiratrici di alcuni compositori che, soprattutto in Italia, hanno giocato un ruolo importante nel movimento di opposizione alle avanguardie musicali originatosi tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta. Sicuramente questo è uno dei motivi che tende, in alcuni casi, a far pensare il minimalismo stesso come una corrente che già a partire dalle prime sperimentazioni di La Monte Young tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta si sarebbe posta in

contrasto con le avanguardie; lo stesso Berio, fortemente legato a Reich e al mondo musicale americano, è difficilmente collocabile all'interno delle avanguardie mentre, con lavori quali *Sinfonia*, potrebbe a buon diritto ritenersi un antesignano dei vari filoni post-moderni sviluppatisi negli anni Ottanta. Pare così sensato interrogarsi ora sulle differenze tra il minimalismo e le avanguardie. Se ne potrebbero individuare tre strettamente connesse:

- 1) l'abbandono di tecniche seriali;
- 2) l'impiego della tonalità;
- 3) un impatto sonoro più confortevole per l'ascoltatore.

Intendiamo ora discutere questi aspetti, ridimensionando, per quanto possibile, la distanza generalmente rilevata tra minimalismo e avanguardie.

1. Se si adotta una nozione *forte* di tecnica seriale allora è un dato di fatto che il minimalismo abbandoni totalmente le tecniche seriali. Del resto sembra essere proprio lo stesso meccanismo di ripetizione di un modulo di pochi suoni, con cui una composizione minimalista viene immediatamente riconosciuta, a porsi in opposizione forse fin troppo consapevole con un tipo di tecnica che nasce dal rifiuto della ripetizione e di tutto ciò che potrebbe alludere ad essa. Si potrebbe quasi instaurare una relazione tra poli concettuali opposti: da una parte il mutamento continuo, la differenza, quindi la serialità, le avanguardie; dall'altra la staticità, la ripetizione, il minimalismo. Probabilmente non si tratta di un'immagine totalmente errata della relazione tra avanguardie e minimalismo, ma, per il suo essere troppo semplicistica, rimane un'immagine parziale, che andrebbe quindi corretta.

La sola presenza dei termini *differenza* e *ripetizione*, dovrebbe far nascere qualche sospetto nei confronti della loro opposizione. Una grande parte della filosofia francese strutturalista e post-strutturalista, da Foucault a Derrida, si è a lungo interrogata sulla relazione tra i due termini⁶ mostrando come l'atto stesso della ripetizione coincida con il presentarsi della differenza nella sua essenza. La ripetizione e l'identità presuppongono sempre un mutamento rispetto cui riferirsi, non fosse altro che lo scorrere del tempo – un'identità senza scorrere del tempo o spostamento nello spazio non sarebbe più identità, ma solamente la cosa stessa nella sua irraggiungibilità conoscitiva.

⁶ Per una trattazione generale della questione cfr. M. Ferraris, *Differenze. La filosofia francese dopo lo strutturalismo*, AlboVersorio, Milano, 2007.

Ora, nonostante la condizione di avversione nei confronti della ripetizione e dell'identità del materiale musicale, nessuna composizione seriale sarebbe mai potuta esistere se non insieme ad un elemento sottinteso a tutta la sua struttura e sempre presente nella mente del compositore, cioè la serie stessa. Naturalmente è vero che, nella musica seriale più severa, ogni presentazione della serie è differente rispetto alle altre, ma non si potrebbe parlare di inversioni, retrogradi, trasporti o procedimenti additivi se non rispetto ad una serie che si può sempre catturare e manipolare. Allo stesso modo, al di là di quanto è stato appena detto sull'atto in sé della ripetizione, è chiaro che la maggior parte delle composizioni minimaliste sono concepite attraverso la presentazione di tutte le varianti ritmiche di un dato modulo, che viene sì ripetuto continuamente per quanto concerne le altezze dei suoni, ma solamente fino a quando non si esauriscono tutte le possibilità ritmiche che non vengono mai ripetute fino a che non siano state presentate tutte le altre. Pertanto è possibile affermare che anche il minimalismo è seriale, almeno per il fatto che, per far funzionare il meccanismo della ripetizione, è costretto a scegliere un altro aspetto cui attribuire un incessante mutamento. Le composizioni seriali in senso stretto si concentrano soprattutto su ciò che un perno fa continuamente girare, mentre il minimalismo mette in luce il perno stesso facendo passare in secondo piano il movimento. Ma il meccanismo stesso può considerarsi analogo.

2. Per quanto concerne il problema della tonalità, si è visto come noi stessi abbiamo fatto largo impiego di vocaboli tonali nel corso dell'analisi del *Concerto per violino* di Glass – sebbene, come detto, quest'opera non rientri a pieno titolo nel minimalismo, si sta dando per assunto che, per quanto riguarda la grammatica di base, il linguaggio sia comune a minimalismo e post-minimalismo. Infatti, in una composizione minimalista paiono essere presenti diverse componenti sufficienti per parlare di un contesto tonale: armatura di chiave identificativa di una data tonalità, triadi maggiori o minori, cadenze, modulazioni, etc. Eppure, tutti questi elementi non sembrano sufficienti, quanto necessari, per parlare di un contesto tonale.

Innanzitutto la tonalità, nel modo in cui si è evoluta nella storia della musica, non sembra potersi considerare separatamente da una componente che possiamo chiamare *discorsività musicale*. Non è un caso infatti che all'avvento della tonalità in occidente corrisponda l'avvento di diverse forme (e

generi) musicali, entrati in crisi insieme alla stessa crisi della tonalità. Gli esempi della fuga o della forma-sonata non sarebbero minimamente immaginabili in assenza di un tessuto armonico riconoscibile che rappresenti un'architettura stabile entro cui inserire la trama formale: nonostante diversi tentativi siano stati intrapresi in tal senso – ma solo pochissimi riusciti con esiti sorprendenti, come quello di Berg in alcune sezioni di *Wozzeck* – resta contraddittorio pensare ad una composizione atonale in forma-sonata. Contemporaneamente, la tonalità stessa acquisisce senso solamente all'interno di una forma musicale basata sullo sviluppo discorsivo, a qualunque genere essa appartenga. Le composizioni minimaliste si pongono però esplicitamente come negazione dello sviluppo musicale tradizionalmente inteso. La continua ripetizione di uno stesso modulo è causa non tanto di una frammentazione di un discorso musicale preesistente, quanto, soprattutto, di una rinuncia *a priori* di un qualsiasi senso discorsivo.

In secondo luogo, è lo stesso meccanismo di ripetizione a contribuire all'esito di una progressiva perdita di significato dei significanti, che, di per sé, sono gli stessi materiali di costruzione di un processo tonale, ma che, ripetuti svariate volte senza che da essi possa scaturire uno sviluppo, vengono svuotati di ogni senso possibile. Ripetere molte volte una cadenza perfetta non è tanto l'affermazione esasperata della tonalità, quanto il suo de-potenziamento, come la ripetizione ostinata della parola "casa" ne determina uno svuotamento di significato, facendoci uscire dalla sfera linguistica.

3. È innegabile la prevalenza di intervalli consonanti rispetto a quelli dissonanti; di qui la concezione secondo cui il minimalismo si offrirebbe in maniera più amichevole al pubblico. Anche questo potrebbe però rivelarsi un aspetto discutibile. Se il modo di fruizione da parte di un ascoltatore è inteso in senso tradizionale, cioè come un ascolto integrale e attento, riteniamo che, sotto questo aspetto, un'opera quale *Einstein on the Beach* di Glass, basata su uno stile minimalista molto severo e della durata di circa quattro ore, non si possa considerare altrettanto rassicurante e amichevole, o comunque non più di una qualsiasi altra composizione seriale. La sensazione che si ha affrontando per intero l'ascolto di una composizione minimalista è che, come per gran parte delle avanguardie musicali, il fattore strutturale predomini rispetto

alla ricerca di una comprensione e di una godibilità estetica da parte del pubblico. Anche in questo, quindi, minimalismo e *Neue Musik* non paiono più così distanti.

Tuttavia, in questo aspetto si ritrova un fattore apparentemente extra-musicale, o, se vogliamo, *psico-socio-musicale*, che segna quella che, a nostro avviso, rappresenta un'importante differenza tra il minimalismo e le avanguardie, non sempre colto dalle analisi degli ultimi decenni. Lo stesso Robert Wilson, ideatore della parte drammaturgica del lavoro appena citato, *Einstein on the beach*, aveva espresso la volontà, in occasione della prima esecuzione (avvenuta a Parigi il 25 luglio 1976), che il pubblico fosse libero di non assistere all'intera rappresentazione, ma di entrare e uscire quando ritenesse opportuno. Tutto questo significa che un'eventuale fruizione integrale dell'opera non solo sarebbe stata difficile, ma non avrebbe aggiunto nulla alla comprensione che se si sarebbe raggiunta anche attraverso l'ascolto di un solo frammento. Più delle altre caratteristiche elencate ed esaminate nel corso di questo paragrafo, è questo radicale cambiamento di fruizione dell'opera d'arte ad interessare maggiormente e a segnare quel distacco che segna un ponte verso il superamento post-moderno.

4. Minimalismo e post-minimalismo

A questo punto sarebbe opportuno chiarire la concezione del minimalismo che è venuta delineandosi. I caratteri distintivi con cui, ad un livello superficiale, si indica una certa differenza tra minimalismo e altre avanguardie, si sono rivelati più problematici di quanto apparisse di primo acchito e sono stati quindi ridimensionati, attenuando così la divergenza tradizionalmente attribuita. Ciononostante, diversi rimangono gli aspetti che segnano la non piena sovrapposibilità tra le due avanguardie.

Un primo aspetto, si è detto, è rappresentato dal mutamento della tipologia di ricezione della composizione musicale che il minimalismo impone all'ascoltatore, che segna un inequivocabile passaggio dalla sfera della fruizione estetica tipica della modernità – costituitasi a partire dal Romanticismo e pervenuta fino ai festival di musica contemporanea –, in cui l'ascolto integrale e impegnato diviene segno di una responsabilità che si accoglie e di un

rispetto che si tributa all'opera d'arte, con cui si interagisce attraverso un giudizio puramente estetico, ad una modalità di fruizione non più puramente estetica, inserita nel mondo quotidiano – e, quindi, anche nel mercato –, più distratta: un simile rapporto che il pubblico intrattiene con l'opera d'arte è l'emblema della condizione post-moderna.

Due aspetti ulteriori che impediscono di considerare il minimalismo tra le avanguardie sono la contaminazione di materiali e il ruolo non ideologicamente caratterizzato del compositore. Per quanto riguarda il primo, è nota l'indifferenza mostrata nei confronti della provenienza del materiale compositivo utilizzato, la cui eterogeneità, piuttosto che essere evitata, viene invocata; nel caso di Reich tale contaminazione si riferisce anche ai generi musicali, laddove alcuni elementi ritmici e timbrici sono palesemente prelevati da ambiti diversi rispetto a quelli della cosiddetta musica colta. Tuttavia riteniamo che la tecnica minimalista sia talmente pervasiva da disinnescare, di fatto, l'eterogeneità del materiale e dei generi musicali. Dal punto di vista percettivo, nonostante la dichiarata indifferenza stilistica, nulla è più riconoscibile di un brano minimalista, che si caratterizza per un'unità stilistica che pare livellare le diverse origini dei vocaboli utilizzati nel discorso musicale.

Per quanto concerne il secondo punto, è evidente la mancanza di volontà, da parte del compositore di orientamento minimalista, di assurgere al ruolo di coscienza critica e guida morale della società, che gran parte invece ha giocato nelle avanguardie. Ciò non equivale a un rifiuto netto di prese di posizione in ambito socio-politico. Sicuramente, tornando al più volte citato caso di *Einstein on the beach*, Philip Glass sembra manifestare una velata avversione nei confronti delle conseguenze distruttive dell'invenzione della bomba atomica, e non solo sul piano bellico: si tratta però di una presa di posizione non ideologizzata o pronunciata *ex cathedra*, non quindi basata su un principio organizzatore di comprensione del mondo o da un'idea di progresso socio-politico determinata a priori.

Si potrebbe dunque dire che il minimalismo non rappresenta più un movimento d'avanguardia quanto piuttosto un ponte gettato verso il post-moderno senza essere *già* post-moderno. Quanto, concludendo, si vuol qui sostenere, è che l'esigenza maturata da Glass nel 1987, con la composizione del *Concerto per violino*, era quella di eliminare tutti i caratteri che in qualche maniera rendevano il minimalismo legato ancora alla modernità, mantenendo

però gli aspetti più innovativi di esso, ivi compresa la particolare sintassi basata sulla ripetizione di brevissime successioni di suoni. Sulla base dell'analisi condotta sul brano, si possono rinvenire tre aspetti salienti con cui Glass ha inteso superare il minimalismo in vista di quello che possiamo chiamare *post-minimalismo*:

- 1) l'indebolimento della struttura della ripetizione;
- 2) la maggiore libertà formale;
- 3) il carattere di apertura della composizione.

1. Parlare di indebolimento in un contesto post-moderno può far pensare al “pensiero debole” di Gianni Vattimo, e all'idea che la fine della modernità sia sancita dall'indebolimento delle categorie forti che hanno caratterizzato e guidato la storia della metafisica occidentale. Adoperando la nozione heideggeriana di *Verwindung*, che si potrebbe tradurre come “postumi di una malattia”, Vattimo intravede l'unica strada percorribile non nel negare quanto la tradizione ci ha consegnato bollandolo come irrimediabilmente falso, bensì nel positivo convivere con l'immagine sbiadita, *indebolita* delle strutture una volta pregnanti della razionalità – e del potere – come se si trattasse di un riprendersi da una malattia che ha lasciato sul corpo i suoi segni riconoscibili ma disinnescati⁷. Qualcosa di simile, potremmo dire, avviene nel *Concerto* di Glass. La struttura della ripetizione rimane, non viene cancellata, ma di essa rimane un'immagine sbiadita rispetto al serio meccanismo che caratterizzava il minimalismo in senso stretto. In precedenza una serie di quattro o cinque suoni veniva ripetuta fintantoché non si fossero esaurite tutte le possibilità legate ad un dato parametro, generalmente l'elemento ritmico. Solo al termine di questo processo si può presentare un nuovo elemento tematico. Ora, oseremmo dire, non esiste un canone prestabilito che determini la durata del processo di ripetizione, che sembra essere invece regolato da semplici questioni “di gusto”. La struttura non viene quindi negata ma fortemente indebolita.

2. Se una nuova idea musicale può ora essere introdotta prima che quella precedente si esaurisca secondo un disegno prestabilito (la presentazione di tutte le varianti ritmiche di un dato inciso), può farsi strada più facilmente la possibilità di un andamento formale meno vincolato. Glass sembra farsi sug-

⁷ Cfr., ad esempio, G. Vattimo, *Oltre l'interpretazione. Il significato dell'ermeneutica per la filosofia*, Laterza, Roma-Bari, 1994.

gestione dalla contrapposizione ravvicinata di elementi musicali contrastanti, soprattutto nel terzo movimento del *Concerto*. Questo non sarebbe stato possibile in precedenza, dove il passaggio da un blocco tematico ad un altro regolato è rigidamente determinato e i momenti di scarto sono talmente distanti l'uno dall'altro da impedire la sensazione di una qualsivoglia dialettica tra regioni tematiche. Tale aspetto contribuisce a considerare una caratteristica che il minimalismo ha ancora in comune con diverse composizioni avanguardistiche, cioè che una composizione musicale è considerata soprattutto come una *struttura* le cui articolazioni sono determinate a priori da un progetto iniziale. Si potrebbe dire, che il minimalismo è *strutturalistico* e *deterministico*. Glass pare volersi liberare di questo fardello, per tornare ad una concezione della composizione musicale intesa non come *struttura*, ma come *processo*, che si darebbe nel tempo attraverso un dinamismo dialettico fatto di contrasti più o meno anticipati o posticipati di gesti divergenti. Ciononostante, l'idea di *sviluppo musicale* rimane aliena tanto al minimalismo quanto al post-minimalismo.

3. Una maggiore libertà formale è indice anche di un carattere più aperto della composizione musicale. La rigida struttura minimalista impediva ad un'opera di uscire da se stessa, facendola rimanere un organismo impenetrabile e racchiuso in se stesso. Per questo il minimalismo si pone raramente uno dei problemi maggiori per ogni compositore: il problema dell'inizio e della fine di un brano. Ma una struttura cristallizzata e predeterminata ha già risolto il problema, relegandolo all'irrilevanza: rispetto ad un'opera minimalista, non sono possibili né l'ingresso né l'uscita. La percezione reale, da parte di un ascoltatore, dell'inizio e del termine di una composizione musicale, sarebbe solamente un accidente inessenziale alla struttura musicale, che potrebbe esistere anche in assenza del dispiegamento temporale (e, quindi, sonoro). Il recupero post-minimalista della concezione processuale della composizione musicale la riconsegna al problema dell'inizio e della fine, restituendole il carattere interrogativo d'apertura. Inoltre, solo in quest'ottica è possibile attribuire all'opera una reale *ciclicità*. Nell'analisi che abbiamo condotto si è appreso che il terzo movimento termina con una sezione che richiama l'esordio del primo movimento. Per l'appunto, *richiama*, non *ripete*, o, ancor meglio, per usare un termine caro alla forma-sonata, *riprende*. Il *Concerto per*

violino è ciclico, non tanto perché alla fine si reintroduca la zona tematica dell'introduzione, ma perché essa viene re-interpretata.

La discontinuità tra minimalismo e post-minimalismo non è dunque una violenta rottura, permanendo significativi elementi di continuità. Perciò, pur non ritenendo il *Concerto per violino* di Glass un manifesto del post-minimalismo *tout court*, abbiamo mostrato come questo brano abbia prodotto uno spostamento di rotta che rivela, con ogni probabilità, l'emblema del post-moderno.

Vers une “harmonie” informelle

Mario Guido Scappucci

L’opera virtualmente organizzata da cima a fondo, in cui ogni momento sta al servizio del tutto e il tutto si costituisce come quintessenza dei momenti, lascia trasparire come ideale ciò che essa non può essere in quanto opera: una realtà autosufficiente, esistente per sé; diventa sempre più apparenza di ciò che il suo innato carattere di apparenza non le permetterà mai di essere. Quanto più perfettamente è costruita, tanto meno si presenta come costruito.¹

Non ho mai fatto mistero di nutrire seri dubbi circa la pretesa “oggettività” dell’ermeneutica, e di mostrare tutto il mio disappunto nei confronti di chi la pratica senza assumere in se stesso la consapevolezza dei limiti che, anche se applicata con rigore assoluto, essa porta inevitabilmente con sé. Tuttavia devo confessare che, senza mai dimenticarne le controindicazioni, ne ho tratto occasionali benefici nel penetrare meglio alcune idee particolarmente complesse. Certi testi, infatti, sono deliberatamente costruiti per confondere il lettore anziché chiarirgli il proprio reale intendimento, e ciò accade tutte le volte che l’idea o il messaggio viola pericolosamente determinati tabù che il senso comune, l’ideologia dominante, o il potere politico radicano per i motivi più diversi. In questi casi la lettura superficiale, innocua, consente alla struttura profonda di lavorare indisturbata a livello subliminale per radicare nella coscienza dei lettori, senza alcuna resistenza, il proprio messaggio “eversivo”. Succede poi che, magari mezzo secolo più tardi, un ermeneuta, seguendo il

¹ Theodor W. Adorno, *Vers une musique in formelle*, in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, Torino, Einaudi, 2004, p. 165.



guizzo di una propria intuizione, riesce a portare alla luce, nel momento più opportuno, il messaggio autentico.

È successo assai di recente a *Vers une musique informelle* di Theodor W. Adorno, testo assai noto del '61, che sembrava voler ricucire lo strappo tra il padre della *Filosofia della musica moderna* e le giovani generazioni della seconda avanguardia. La polemica era nata qualche anno prima, allorché l'ideologo più illustre del modernismo musicale non aveva potuto far altro che prendere atto del fallimento dell'ideologia, che egli stesso aveva condiviso e sviluppato, ad opera di un pressapochismo dilettantistico estremamente arrogante di stanza a Darmstadt. Era parso "evidente" a tutti che, pur non ritirando le invettive sui risultati dei nuovi linguaggi, il grande filosofo avesse indossato nuovamente l'abito di mentore dei giovani compositori, per aiutarli ad uscire dallo stato di aporia nel quale si erano cacciati. La soluzione che in superficie vi si ravvisava era quella che effettivamente le generazioni successive di compositori sperimentali avevano poi adottato: e cioè un'avanguardia atonale, mitigata da campi armonici, gesti e figure musicali riconoscibili, sequenze melodiche, curve formali delineate da vettori dinamici, ecc., in sostanza da una serie di caratteristiche paralinguistiche che permettessero un ascolto sufficientemente orientato. Punto di forza dell'equivoco era stato l'utilizzo del termine "musica informale" – in francese in omaggio a Boulez, massimo ideologo dello strutturalismo – che era servito, come un perfetto "cavallo di Troia", a bypassare, attraverso la lusinga della "terra promessa", i muri di resistenza di quei giovani rivoluzionari, docilmente piegati ad accogliere le impietose bastonate adorniane, in cambio di quel rapido sguardo sulla propria musica futura.

L'occasione per un completo ribaltamento esegetico di questo testo la dobbiamo a Sara Zurletti e al suo 'Vers une musique informelle' di Th. W. Adorno: *annuncio di una nuova estetica musicale*.² La studiosa dimostra in maniera secondo me inequivocabile che, dietro le bastonate ai giovani compositori, non c'era affatto una prosecuzione dell'avanguardia, o, per così dire, un aggiustamento del tiro, bensì il suo sistematico smantellamento. Dal rogo il filosofo salvava alcune istanze fondamentali, e ormai irrinunciabili, della

² In Sara Zurletti (a cura di), *Punti e contrappunti. Voci dell'estetica musicale di oggi*, Il corriere musicale (ebook).

nuova musica, legittimate a trovare senso solo se fecondate dal senso musicale tradizionale e da una nuova lingua derivata dalla loro fusione.

Non è mia intenzione ripercorrere il saggio della Zurletti, al quale rimando chiunque fosse scettico o incuriosito, ma mi permetto soltanto di aggiungervi una sintetica disamina delle caratteristiche della *musique informelle*, dedotte dal saggio del filosofo tedesco e raccolte in quattordici punti. La musica informale secondo Adorno:

- 1) disdegna qualsiasi teoria precostituita, specialmente di natura matematica;
- 2) è libera da qualsiasi imposizione formale e linguistica;
- 3) persegue un senso musicale intuitivo;
- 4) non intende fare *tabula rasa* di concetti quali logica e causalità, che accoglie in una forma trasformata, quasi irrealistica e sognante;
- 5) qualsiasi necessità estetica deve essere legittimata pragmaticamente nell'opera;
- 6) accoglie la pratica motivico-tematica allo scopo di padroneggiare il rapporto tra forma temporale e contenuto musicale;
- 7) persegue un'universalità che trascende la particolarità del soggetto, la cui tecnica compositiva rappresenta semmai lo strumento per questa universalità;
- 8) sorprende costantemente i calcoli del compositore;
- 9) è l'immaginazione di qualcosa che non è completamente immaginato;
- 10) ricerca la stessa perfetta organicità del linguaggio armonico tradizionale;
- 11) è una musica in cui l'orecchio si pone in ascolto attivo nei confronti del materiale;
- 12) non persegue logiche commerciali;
- 13) obbliga a ritrovare le componenti della musicalità di un tempo – ripulita da ogni convenzione – da utilizzare come agenti di valutazione estetica su ogni singola opera. Estetica applicata e musicalità tradizionale rappresentano dunque i principali strumenti dell'atto compositivo informale;
- 14) restituisce significato alle istanze moderne attraverso un creativo rapporto con il passato.

Il lavoro di sintesi si è rivelato assai più semplice del previsto, dalla scrematura del testo originale quasi tutto si deduce autonomamente. Tutto tranne il punto 10. Dietro questo ci sono almeno tre pagine in cui Adorno nasconde

affannosamente il tabù più grande: recuperare l'armonia tonale. Egli non ha il coraggio di indicarlo in positivo come per il rapporto motivico-tematico, ma in diversi luoghi del saggio semina l'idea che non si sia mai trovato niente all'altezza di sostituirlo. Rimane la domanda lasciata aperta su come recuperare un qualcosa appartenente al passato, restituendogli vitalità, questione che, per ora, preferisco lasciare in sospeso – si vedrà più avanti perché – mentre cercherò di rispondere subito ad un quesito che lo scorrimento dei quattordici punti suggerisce: nel teorizzare la musica informale, Adorno aveva in mente qualche modello?

Propongo un confronto del *Concerto per violino* di Berg con i quattordici punti adorniani. In questo lavoro:

- 1) l'adesione alla dodecafonia è inquadrata in un'ottica molto più ampia e decisamente anti ideologica;
- 2) la forma, nella sua chiarezza più assoluta, scaturisce dallo sviluppo del materiale e non gli è imposta dall'alto; vi si riconoscono una pluralità di linguaggi (dodecafónico, atonale, tonale);
- 3) il significato musicale non è oscuro all'ascolto diretto e, soprattutto, non ha bisogno di alcuna analisi per essere chiarito;
- 4) il tipo di logica del materiale e la causalità degli sviluppi è del tipo indicato da Adorno, il senso di racconto che si percepisce appare evidentemente irrealmente ed evanescente;
- 5) l'opera risolve in se stessa perfettamente qualsiasi necessità estetica ne sia all'origine;
- 6) la pratica motivico-tematica non è all'origine della forma, ma sembra nascere da un quasi atematismo iniziale per articolarla nel tempo in maniera logica;
- 7) il successo particolare di questa composizione, anche in rapporto alle altre opere dello stesso autore, testimonia un'universalità artistica perfettamente raggiunta;
- 8) (questo punto non può dimostrarsi in maniera diretta, ma indirettamente) si può sostenere che sia un lavoro che sorprende ad ogni ascolto;
- 9) è un'opera dai contorni molto sfumanti;
- 10) il linguaggio tonale vi compare completamente rinnovato e, fondendosi con la serie dodecafónica, è in grado di creare un materiale musicale straordinariamente organico;

- 11) è evidente che qualsiasi scelta compositiva sia passata dal vaglio dell'orecchio del compositore. È una sensazione che si percepisce direttamente all'ascolto, ma è anche dimostrabile analiticamente: in molti punti della composizione – inizio incluso – il reticolo seriale viene modificato senza vere esigenze di ordine strutturale, ma sotto l'influsso armonico-tonale e musicale in senso lato;
- 12) non è una musica per lo stadio di calcio;
- 13) dall'analisi non è possibile dedurre delle regole di composizione che permettano di scrivere altri pezzi del genere in automatico, al contrario l'ascolto testimonia un lavoro di straordinaria capacità, da parte del suo autore, di valutare esteticamente ogni passaggio: ogni linguaggio diverso (dodecafonico, atonale, tonale) viene omogeneizzato in un materiale estremamente integrato grazie a questa capacità;
- 14) prefigura futuri linguaggi in virtù di una straordinaria stratificazione del presente attraverso il passato.

Da questo confronto è ragionevole supporre che Adorno avesse come modello almeno il *Concerto per violino e Lulu* di Berg. Tuttavia nessuna musica viene evocata esplicitamente, segno che l'intenzione era di non vincolare questa rivoluzionaria idea a una qualche modalità stilistica circoscritta, o, per così dire, ad un "suono concreto". È assai probabile, invece, che egli desiderasse spingere i compositori ad un atteggiamento compositivo più spontaneo, e, nello stesso tempo, a prendersi la piena responsabilità del proprio operato, evitando di nascondersi dietro procedimenti pseudo rigorosi o pseudo liberi. In sintesi con questo saggio egli invitava le nuove generazioni a porsi in maniera realmente critica e il più possibile impersonale nei confronti dei loro nuovi linguaggi. L'atteggiamento proposto da Adorno è in questo senso autenticamente diverso rispetto ai precedenti.

Il materiale musicale tradizionale lo si era sempre lavorato all'interno di un universo che corrispondeva perfettamente al materiale stesso, eventuali regole e consuetudini non venivano percepite come limiti, perché situate all'interno di questo spazio tanto infinito per i compositori di allora quanto limitato ed inaccettabile per quelli di oggi. Liberarsi di quel linguaggio è stato l'atteggiamento del '900 e la sperimentazione di e su nuovi materiali musicali il *modus operandi* conseguente. Il senso di libertà così ottenuto era sufficiente a sostituire la carenza di articolazione linguistica, e nei casi più problematici

costituiva esso stesso il senso più intimo della musica. Tuttavia, raggiunto il limite, l'azzeramento di senso, i compositori sono stati costretti a porsi di fronte alla scelta di trovarne un surrogato, ovvero mettere in crisi il concetto stesso di musica. Entrambe queste scelte si sono rivelate, nei cinquant'anni successivi, improduttive, e hanno dato vita al loro sclerotizzarsi in un'accademia dell'avanguardia, o nell'opposizione pregiudiziale ad ogni novità - atteggiamento tipico dei neoromantici - o ancora al livellamento indifferente del postmoderno. Il futuro della musica colta è ormai affidato alla capacità – sempre che i compositori siano ancora all'altezza di svilupparla - di sintetizzare tutte le esperienze novecentesche, armonizzandole al senso musicale che ognuno di noi condivide con gli altri e che nonostante tutto non è mutato nella sostanza. Soltanto grazie a questa integrazione il nostro “a priori” musicale riuscirà a trasformarsi realmente e non più, come finora accaduto, in modo velleitario e personalistico.

Alla ricerca dell'armonia informale

Adorno sostiene che il senso si impone al materiale anche “contro la sua volontà” e, aggiungerei, “contro la volontà dell'autore”. Troppo spesso ci si interroga sul significato della musica in modi tendenzialmente impropri, ci si sente, ad esempio, obbligati a ricercare “l'intenzione del compositore” interpretando un lavoro e dimenticando che questo restituisce il suo significato attraverso un linguaggio condiviso a cui l'autore per primo ha dovuto assoggettarsi, pena la completa alienazione del proprio operato. Nella musica contemporanea, viceversa, il compositore decide di eludere sistematicamente qualsiasi elemento dotato di senso “universale” per sostituirlo con surrogati di propria invenzione. Se per secoli la scansione fraseologica dei periodi è stata contrassegnata dalle configurazioni cadenzali – modalità certamente artificiale, ma che, nella sua evoluzione storica progressiva, acquista una naturalezza organica – la sostituzione di quelle, e di tutto il resto, con nuovi agenti costruttivi quali il contrasto di volumi, la giustapposizione di pannelli o di qualsiasi altro elemento sia in grado di articolare il materiale nel tempo, darà come risultato la completa sospensione di quella capacità di racconto che la musica ha posseduto a partire dal '600. Solo chi ha saputo valutare con sufficiente intuizione il rapporto del proprio materiale con il senso di sospensione

linguistica ha potuto creare opere efficaci e, talvolta, a loro modo, perfette, aggiungendo così nuovi tasselli al senso musicale condiviso. Ma sono sessant'anni e più che la musica colta si è rinchiusa nella torre d'avorio della sospensione di senso, regalando come una scarpa vecchia il linguaggio armonico tradizionale a quella commerciale, che, banalizzandolo in cliché sempre più vuoti di senso, se ne è servita per scippare il posto che la musica classica ha sempre avuto nella società.

Mi si risponderà che questa situazione è il frutto inevitabile dell'evoluzione musicale, che il '900 ha visto la centralità tonale scomporsi in una miriade di lingue e stili diversi, che la musica contemporanea sembra sospesa nel tempo soltanto a guardarla dal di fuori, laddove, al contrario, prendendo familiarità con essa, ci si accorge che una serie di elementi paralinguistici sono in grado di gestire la forma e di guidare l'ascolto nel tempo, e che in ogni caso la staticità si configura come una caratteristica più che il limite della musica contemporanea. Ma soprattutto si potrebbe sostenere che ormai, ammesso che si abbia voglia di associare materiale tonale alla scrittura contemporanea, l'operazione risulterebbe artificiosa e forzata, come ampiamente dimostrato dalla gran parte delle composizioni postmoderne.

Verrebbe la tentazione di sostenere che tutte queste osservazioni contengano un po' di vero, se non fosse che partono da premesse completamente errate: per prima cosa la tonalità non è uno stile musicale ma una lingua, anzi l'unica lingua per più di tre secoli, figlia ed erede, non sostituita, della polifonia modale. Non è, dunque, minimamente paragonabile agli stili attuali che nel costituirsi si sono basati su una sua estromissione più o meno diretta o forzata. È un po' come se questi ultimi traessero gran parte del loro senso dalla mancanza dell'unico idioma iscritto nel DNA di ognuno di noi ormai da innumerevoli generazioni. Secondo: l'arte è, in primo luogo, cultura, e cultura significa apertura mentale, scambio di idee, fecondazioni reciproche, universalità intellettuale, non si può pretendere che, per comprendere appieno uno stile, si debba estromettere tutto il resto, sospendendo le connessioni spontanee create dalla conoscenza. Verrebbe quasi da dire che, tanto meno il compositore tiene conto delle connessioni che immancabilmente la propria creazione, come qualsiasi altra di qualunque epoca, tenderà a provocare spontaneamente in rapporto all'intero corpus musicale, tanto più questa sarà prodotta di un'alienazione culturale. Nascondersi dietro uno stile o linguaggio

particolare significa mettersi automaticamente fuori gioco. Terzo: la musica ha nei suoi due elementi primordiali un carattere fisico, il ritmo, e un carattere metafisico, il canto. Tra propulsione dionisiaca e sospensione temporale apollinea da sempre essa declina i suoi significati, senza alcuna possibilità di racconto. L'invenzione della tonalità ha dunque rappresentato una rivoluzione di portata stratosferica, e la sua eliminazione, con conseguente ritorno ad uno stato musicale archetipico, una tragedia di pari portata. Oltretutto, lo *status* superiore della capacità drammaturgica tonale non esclude affatto l'integrazione degli elementi primordiali in se stessa. Come leggere altrimenti il senso ritmico beethoveniano di tanti allegri o scherzi, alternati alle oasi fuori del tempo di certi adagi e segnatamente del II movimento del suo concerto per violino, dove, su un cammino armonico in cui i contrasti tonali sono quasi azzerati, si muove una melodia di purezza metafisica infinita? Infine, se ancora non si è trovata la chiave dell'integrazione della modernità con il linguaggio musicale universale, non significa che non ci si potrà riuscire in futuro.

È, dunque, giunto il momento di interrogarsi su un serio ritorno dell'armonia come parametro centrale del linguaggio musicale, o, se si vuole, sulla nascita di un'armonia Informale.

Tenterò ora di tracciarne l'identikit, seguendo i quattordici punti. Essa:

- 1) (disdegna qualsiasi teoria precostituita, specialmente di natura matematica) non segue alcuna regola;
- 2) (è libera da qualsiasi imposizione formale e linguistica) accoglie idiomi armonici provenienti da stili e periodi storici differenti;
- 3) persegue un senso musicale intuitivo (vedi punto 1);
- 4) (non intende fare *tabula rasa* di concetti quali logica e causalità, che accoglie in una forma trasformata, quasi irreali e sognante) è un'armonia che privilegia l'eccezione, l'elusione, la transizione, la vaghezza, l'allusione, il disatteso, ecc.;
- 5) (qualsiasi necessità estetica deve essere legittimata pragmaticamente nell'opera) trasforma in ogni singola opera le proprie consuetudini comportamentali;

- 6) (accoglie la pratica motivico-tematica allo scopo di padroneggiare il rapporto tra forma temporale e contenuto musicale) questo punto non interessa l'armonia se non in maniera indiretta, ovvero sulle scelte tematiche riflesse armonicamente;
- 7) (persegue un'universalità che trascende la particolarità del soggetto, la cui tecnica compositiva rappresenta semmai lo strumento per questa universalità) presuppone una capacità straordinaria da parte del compositore di riconoscere e sintetizzare significati armonici appartenenti a stili diversi, restituendoli senza distorsioni incomprensibili;
- 8) (sorprende costantemente i calcoli del compositore) non ripropone mai modelli armonici già sperimentati senza almeno un elemento nuovo;
- 9) (è l'immaginazione di qualcosa che non è completamente immaginato) è in costante mutamento;
- 10) ricerca la stessa perfetta organicità del linguaggio armonico tradizionale (non necessita commento);
- 11) (è una musica in cui l'orecchio si pone in ascolto attivo nei confronti del materiale) è un'armonia in cui nessuna teoria né modalità comportamentale può essere data, e ha nella capacità intuitiva dell'orecchio del compositore l'unico punto fermo;
- 12) (non persegue logiche commerciali) non può tollerare armonie pop, rock, minimaliste, new age se non profondamente trasformate;
- 13) (obbliga a ritrovare le componenti della musicalità di un tempo -ripulita da ogni convenzione - da utilizzare come agenti di valutazione estetica su ogni singola opera. Estetica applicata e musicalità tradizionale rappresentano dunque i principali strumenti dell'atto compositivo informale) l'orecchio deve assumersi il carico di una capacità di astrazione estetica mai sopportata finora;
- 14) (restituisce significato alle istanze moderne attraverso un creativo rapporto con il passato) non ha preclusioni contro l'atonalità, politonalità, dodecafonia, spettralismo ecc.

Il confronto con i quattordici punti sembra molto incoraggiante, tuttavia, come già detto, negli ultimi vent'anni e più recuperi armonici consapevoli sono stati tentati da compositori provenienti da diverse aree culturali (avanguardia riformista, post strutturalismo, neoromanticismo, post minimalismo ecc.), senza automaticamente ottenere quello che, immagino, intendesse

Adorno. Il recupero armonico anche nei casi più interessanti e musicali ha continuato a possedere quel carattere disorganico e artificiale tipico della nostra epoca postmoderna. Spero sia sufficientemente chiaro che tale valutazione non vuole assurgere minimamente a giudizio di merito circa la qualità della musica licenziata oggi, anche se talvolta verrebbe la tentazione di farlo, ma è un semplice confronto con le istanze adorniane così come le ho recepite dal mio punto di vista. Alla luce di ciò si pone una questione decisiva: che Adorno non abbia cavalcato altro che un'utopia? O manca forse qualcosa ai quattordici punti di ancor più nascosto e profondo, così pericoloso da non potersi nominare neppure in negativo?

Il tabù più grande: la melodia

La necessità di comprendere ci porta inevitabilmente a creare delle mappe mentali e a utilizzarle senza tenere in alcun conto le fortissime controindicazioni che tali comportamenti, pur indispensabili, comportano. Siamo, infatti, così avvezzi a muoverci nel mondo reale e in quello intellettuale utilizzando le nostre mappe, che ormai non le riconosciamo più come tali e continuiamo a scambiarle per la realtà stessa. Consideriamo per esempio il *Trattato d'armonia* di Rameau. È inutile dire quale importanza questo studio rappresenti per la trattatistica musicale: se non bastasse da sola la capacità di ordinare e chiarire le conoscenze teoriche acquisite fino a quel momento, possiamo aggiungere che praticamente tutti i trattati successivi hanno dovuto fare i conti, perlopiù in positivo, con il testo ramista. Ma per quella chiarezza di esposizione si è dovuto pagare un prezzo non indifferente, un prezzo dilazionato per più di un secolo, la cui cambiale è giunta in protesto nel corso del primo '900. Il trattato di Rameau, e insieme tutti i successivi, hanno fotografato un processo in lenta evoluzione e trasformazione, fermandolo su un'immagine che non ha evidentemente potuto restituire la complessità della nascita dell'armonia, né, a maggior ragione, gli sviluppi successivi. Questa, probabilmente, era la direttiva illuministica. Il risultato successivo a questo “fermo immagine” è consistito nella percezione di una parabola discendente dello sviluppo tonale: tanto meno le scelte compositive ottocentesche si armonizzavano alle “regole” dei trattati, tanto più nella percezione teorica l'armonia tonale si av-

viava sulla via di un inesorabile tramonto. Ancora oggi non riusciamo a svincolarci da quella fotografia, l'armonia tonale è per noi quell'insieme di regole, e, quando ci accorgiamo che molti autori si erano comportati in maniere diverse, riteniamo doveroso intervenire su quelle regole per emendarle e correggerle, piuttosto di ritenere sbagliato inchiodare ad un sistema fisso, non a caso chiamato sistema tonale, un flusso in trasformazione progressiva.

Ma quale chiave di lettura sarebbe, dunque, auspicabile?

Proviamo a ripercorrere per sommi capi l'evoluzione musicale occidentale. In principio era la melodia e questa si organizzava attorno ad un sistema scalare detto "modalità", a torto ritenuto ancora oggi un libero scorrazzare in su e in giù su scale diatoniche, le cui differenze consistevano nella diversa collocazione di toni e semitoni. In realtà i modi consistevano di relazioni reciproche tra suoni principali attorno ai quali gravitavano suoni secondari in modalità non troppo dissimili alle successive consuetudini armoniche, che proprio da quelle derivarono nome e comportamento (es. cadenza plagale, cadenza frigia ecc.). Lo sviluppo di secoli di polifonia radicò la consapevolezza progressiva di un nuovo parametro musicale, la verticalità, che articolava, armonizzandole, diverse melodie indipendenti. La nascita dell'armonia tonale si attuerà mantenendo questo connubio verticale-orizzontale in un rapporto di interdipendenza molto stringente tra le voci. In pieno '700 ancora Rameau non poteva far altro che costruire percorsi di concatenazioni verticali attraverso il cosiddetto "moto delle parti". Queste erano determinate dal basso e non dall'alto come si potrebbe credere: per gran parte del Barocco la melodia era perlopiù una conseguenza dell'armonia piuttosto che il contrario. Le cose continuarono a mutare durante il Classicismo, ma, a quel punto, la teoria era stata bloccata, e, ancora oggi, studiamo le "regole dell'armonia" a partire dal basso. Tra la fine del '700 e l'inizio dell'800 la melodia torna ad essere il principio organizzativo musicale. L'esempio beethoveniano seguente ne è una dimostrazione esemplare.



Es. 1: Il movimento della sinfonia n. 5 in do minore di Beethoven, incipit.

Come sostenuto da Haydn nel detto: “una buona melodia contiene in se stessa la propria armonia”, tutta l’arcata melodica precedente è in grado di comunicare il proprio senso armonico – la si potrebbe suonare da sola – mentre il basso si limita a confermarlo, non si sente assolutamente la mancanza di parti interne.

Ci sarebbe da aggiungere che talvolta, specialmente in area tedesca, la polifonia sembra offuscare la supremazia melodica, mentre, nella realtà, il contrappunto romantico non è affatto di natura paritaria, come quello antico, ma ruota sempre attorno ad una melodia principale e un eventuale controcanto. Ancora Schönberg indicava le sue partiture atonali con *Hauptstimme* e *Nebenstimme*.

In sostanza l’evoluzione musicale aveva compiuto una rivoluzione completa: partita da una melodia che verrebbe voglia di definire “armonica” (il termine Armonia era tutt’altro che sconosciuto nel medioevo), per sottolineare i rapporti vincolanti tra suoni, a questa era tornata con una serie di acquisizioni incredibili a livello di complessità. Non si era trattato, in ogni caso, di un punto d’arrivo, durante la II metà del XIX secolo la ruota evolutiva, continuando a girare, aveva preso anche la consuetudine di staccare la melodia, ancora padrona incontrastata, da un ambiente armonico che cominciava a rendersi indipendente ed era in grado, talvolta, di contraddirla (vedi es. 2). Purtroppo, però, quel fermo immagine trattatistico impose anche la fine di questo processo di sviluppo così promettente, e fine fu.

(mis. 1) (app.)
(tensioni melodiche assenti)
(mis. 6)
Funzioni tonali principali (tensioni melodiche minime)
(mis. 21)
Funzioni principali sospese (tensioni melodiche medio alte)
(mis. 82)
Funzioni principali sostituite (tensioni melodiche fortissime)
(mis. 87)
Funzioni principali sospese (tensioni melodiche molto alte spostate sul tempo debole e sulla suddivisione)
(mis. 41)
Funzioni tonali sospese (tensioni melodiche medie)
(mis. 103)
Tensione armonica molto forte, melodia inserita nella formula di cadenza finale
II del V V del V II del I

Es. 2. J. Brahms, Intermezzo op. 117 n. 3.

L'esempio mostra l'incipit melodico, e la sua trasformazione nelle code della I e della III parte, confrontato con le varie armonizzazioni cui viene sottoposto (i numeri più grandi tra quelli indicanti le armonie rappresentano i suoni della melodia). L'analisi conferma la sensazione, che colpisce l'ascoltatore, secondo la quale l'autore attua, nei confronti della propria creazione melodica, un progressivo straniamento, culminante in una vera e propria "violenza", se si considerano le misure 87-88, dove il re diesis (6° col basso) rappresenta un autentico corpo estraneo nell'accordo di 7° di II specie, una sorta di appoggiatura non risolta che urta, al contrario con la propria risoluzione (DO diesis al soprano) prima, e con la 7° nell'accompagnamento della successiva suddivisione (le frecce indicano gli urti melodici e il loro grado di dissonanza: doppia freccia = dissonanza massima); l'intero procedimento aggrava lo straniamento melodico, dandosi sul tempo debole e, in sostanza, indebolendo gli appoggi melodici principali. Ma neppure le altre varianti potrebbero definirsi "armonizzazioni alternative", in quanto, con tensione progressiva, tutte vanno a corrodere le caratteristiche morfologiche della melodia originaria: a batt. 21 il MI in battente (melodicamente la 3° dell'accordo di tonica) si trova ad essere una dissonanza (7°), situazione che si aggrava a misura 82 dove viene a creare un urto fortissimo con il resto del materiale musicale (9°). Questo dal punto di vista armonico. Attorno a tutto ciò si costituisce un tessuto musicale autonomo, sempre più definito, che finisce

coll'inglobare e mangiarsi la melodia stessa, ancora "parte principale" soltanto grazie alla determinazione esecutiva che è costretta a contrastare la scrittura pianistica brahmsiana.

Lo sviluppo armonico-tonale non può, dunque, essere separato dalla concezione orizzontale melodica - sia pure trattata per contrasto - senza morirne. Aver decentralizzato dall'atto compositivo la melodia è la causa principale per cui i tentativi di restaurazione tonale appaiano oggi impossibili: tutti si muovono su paradigmi errati, tutti svincolano l'armonia tonale dalla presenza melodica e, trattandola in maniera indipendente, la rendono artificiale. Non si possono scegliere accordi "belli" e concatenarli semplicemente. Se l'evoluzione armonica è stata interrotta nel momento in cui si era ritornati a far coincidere il senso musicale con quello melodico, se in quel momento era la melodia a creare il percorso, il significato ed il contesto armonico, allora soltanto da lì è possibile ripartire in modo naturale e sensato.

Ma poteva Adorno aver voluto intendere tutto ciò, mascherandolo dietro concetti come "senso musicale intuitivo" in cui l'orecchio gioca un ruolo decisivo, o discorsi analoghi?

Ho dichiarato in principio di aver in uggia chi vuol leggere nelle parole altrui le proprie intenzioni, e non commetterò questo errore anch'io, dunque, facendo mio il pensiero adorniano, aggiungerò il XV punto, a mio avviso, mancante:

15) Un rinnovato senso melodico si farà carico di condurre il senso di "racconto" di un'opera, emanando da se stesso i significati armonici, articolati in modalità creative sempre nuove in rapporto agli aspetti compositivi tradizionali e a quelli avanguardistici, aspetti entrambi che costituiscono le due anime principali della musica informale.

Arrivato a questo punto, abbandonata definitivamente la mano di Adorno per camminare con le mie semplici forze, mi sembra doveroso procedere con esempi pratici, in fondo uno dei punti chiave della musica informale è quella di non tollerare una teoria fuori dell'opera. Quindi mi accingo a scrivere proprio un'opera. Trattandosi di un esperimento, sceglierei l'archetipo di questa forma: il mito di Orfeo, e dovendo essere un esempio musicologico, mi limiterei ad un'unica scena, quella in cui Orfeo prova a riportare Euridice nel regno dei viventi.

Per ottenere il colore armonico-melodico adeguato, si potrebbe partire da un ricreato diatonismo modale arcaico, capace di restituire una sorta di “profumo di antico” e quel senso di sospensione temporale pre-tonale descrittivo di un’azione in un luogo senza tempo. Un altro aspetto espressivo, che non dovrà mancare dal materiale di partenza, è uno struggimento quasi impalpabile, metafisico, e per questo si cercherà di imprimere a quella, che d’ora in avanti chiamerò Melodia originaria, un lirismo morbido e belcantistico. Proviamo a scrivere una frase.

Es. 3:

Proposta (I idea) --
 forma melodica ascensionale

Solo

MI FA LA SI DO RE MI FA

FA MI cellula germinale

Modo frigio (nessun grado armonico)

tritone tritone

eco irregolare

amplificazione ascensionale

Dopo numerosi tentativi infruttuosi attorno alle diverse modalità, che sembravano orientarsi troppo su gestualità gregoriane difficilmente coniugabili con un soggetto assai più arcaico e insieme senza tempo, è conveniente scegliere due intervalli “moderni”, il semitono e il tritono, nascondendoli sotto un assai improbabile modo frigio. Dietro questa “maschera” le due cellule germinali sembrano imporre alla linea un ineludibile senso ascensionale, imprimendovi un moto ondulatorio prospettico, come se la melodia “scivolasse in *su* per una discesa”. Per mantenere a quest’onda tutta la sua capacità di *trompe d’oeil*, è necessario fermare il lavoro sul materiale ad uno stadio pre-motivico: le due forme ascendenti “A” e “B” articolano il flusso senza ostacolarlo, e non hanno la determinatezza necessaria per mostrarsi alternative l’una rispetto all’altra. Un’altra conseguenza di questo moto astratto è l’indeterminatezza ritmica della melodia: le figure si pongono reciprocamente come velocità differenti di un continuum piuttosto che articolazioni del tempo musicale.

Ma il materiale così configurato e “promettente” si rifiuta di essere lavorato così com’è. Tutti i tentativi di permutazione, inversione, sviluppo si rivelano fallimentari. Il moto modale-ondulatorio, se continuato, si ferma in una staticità minimalista, l’indeterminatezza ritmico-motivica lascia languire

il materiale musicale. Si percepisce la necessità che elementi nuovi entrino nel gioco compositivo per stratificarne la complessità. Proviamo, partendo da “B”.

Es. 4:

L'errore era stato lasciar languire la forza del tritono e la soluzione è: orientarla in senso tonale. Questa risposta si pone in netto contrasto rispetto alla fluente proposta: la tendenza ascensionale si trasforma in salita repentina nell'arco di una misura, la curvatura melodica si fa più tesa (a batt. 6, il DO di “B” e il SOL dell'amplificazione sostituiscono rispettivamente il SI e il FA, rendendo il passaggio ad alta temperatura lirica), ma soprattutto nascono dei motivi contrastanti.

Di nuovo, il tentativo di continuare come sembrerebbe logico, e cioè ripartendo dall'incipit, risulta inefficace: “A” è troppo indeterminato rispetto allo stato in cui il materiale è pervenuto, e anche partire da MI, quando “B” ha allargato lo spazio musicale inferiore con il RE, è scelta debole. Proviamo a trasformare “A” aggiungendo un suono e un motivo.

Es. 5:

A quanto pare, la trasformazione di “A” impone un procedimento analogo in “B”, rendendo evidente la loro complementarità. La sensazione, fortemente determinata dall’armonia implicita, è quella che A’ sintetizzi la proposta e B’ la risposta. Da questa sintesi nasce una micro-forma articolata in tre momenti: A’+B’, la progressione, e infine una nuova sintesi della proposta (forma ascensionale ristretta), molto tesa melodicamente, più la sua eco irregolare. Vale la pena spendere due parole sul concetto di “eco irregolare”, che estende in senso moderno il concetto barocco di “eco”, e cioè di duplicazione di un disegno melodico identico a se stesso. L’articolazione di un moderno melodizzare può trarre enormi benefici dallo sviluppo di questa idea che esaudisce i desiderata adorniani di fusione tra asimmetria moderna e simmetria tradizionale.

Il senso di questa terza frase sembra essere quello di uno sviluppo, il materiale iniziale sembra liquidato e non può più essere ripreso così com’è. Provo a lavorare sull’inversione.

Non funziona: la struttura melodica discensionale non ha la stessa efficacia di quella ascensionale. Provo a lavorare di intuito:

Es. 6:

Il idea (discensionale-ascensionale) →

FA MI DO SI_b LA SOL 6 FA RE DO 7_b SI_b DO RE

9 pedale (cellula germ.) (5) 4 6 4 pedale (cellula germ.)

La soluzione è, come sempre, fuori dalla logica razionale: un complesso di forze ascendenti e discendenti che allargano, come morbida pasta, il tessuto melodico.

La Melodia originaria è tutt’altro che finita, da qui si intuiscono molti sviluppi del materiale, divenuto ormai piuttosto articolato, ma l’intenzione era di tipo sperimentale, il semplice abbozzo di alcuni momenti sarà prova sufficiente del valore della proposta adorniana. Mi fermo, dunque, qui.

L’ultimo punto, dei quattordici desunti dal saggio di Adorno, sintetizza l’idea, appena delineata, della possibilità di unire in un unico linguaggio le istanze moderne con la tradizione musicale precedente. Potrebbe sembrare

sorprendente che proprio colui che aveva condannato senza possibilità d'appello il neoclassicismo stravinskyano, mai ritrattando, anzi, ancora in questo saggio, stigmatizzando "...l'arbitrio delle note sbagliate... degli organici di fiati neoclassicisti... di trenta o quarant'anni fa...", proprio questo Adorno sembri prefigurare, auspicandolo fortemente, ciò che una trentina d'anni più tardi verrà definito stile Postmoderno. Ecco il passaggio: "...Non si tratta però di revocare gli esperimenti, ma di recuperarli e trasformarli con la viva esperienza musicale, un po' come la pratica contrappuntistica si è appropriata delle regole del contrappunto, modificandole..." Certamente egli non parla di pasticci polistilistici, al contrario chiede di "trasformare" gli esperimenti "con la viva esperienza musicale", desiderando ardentemente un fusione di passato e presente. Ma è possibile tutto ciò?

Il passaggio è quanto mai enigmatico: cosa intende per regole e pratica del contrappunto? Quando mai sono esistite delle regole contrappuntistiche prima di una pratica? In quale secolo sta inquadrando questo recupero? Intende forse per "regole" la pratica contrappuntistica antica rivisitata alla luce delle moderne acquisizioni tonali? Oppure intende liberare la teoria armonico-contrappuntistica dai sistemi di regole trattatistiche, per restituirle la dinamica pragmatica che ha fatto grande la musica del passato? O ancora voleva fondere le due cose insieme?

Di seguito cita l'accusa, in vero assai volgare e inesatta, di Boulez nei confronti dell'atteggiamento ritmico schönberghiano, giudicato indietro rispetto alla pratica dodecafonica. Non mi interessa in questa sede discutere un'idea sciocca e sbagliata, quanto raccogliere i frutti della deduzione adorniana successiva: "...La musica informale potrebbe acquisire una flessibilità di ritmo ancora impensabile oggi. Nel campo del ritmo, come in ogni altra dimensione, sarebbe immagine della libertà..."

Fusione del contrappunto antico con l'armonia tonale, abbandono delle regole trattatistiche che uccidono l'esperienza musicale, recupero degli esperimenti avanguardistici, abbandono dei vincolanti schemi ritmici del passato: non sembra che voglia indicarci che l'esperienza musicale non si possa rinchiudere in steccati stilistici? Non sarà per caso che intende indicarci che ciò che chiamiamo "musica" è un'esperienza unitaria, non suddivisibile in mode e stili, e, al contrario, facente parte integrante dell'omnicomprensivo "materiale musicale" attualmente a nostra disposizione?

Ho già messo in guardia il lettore che l'atteggiamento di questo mio scritto nei confronti del pensiero adorniano è tutt'altro che oggettivo, non sono un musicologo, e, se considero il pensiero di altri è soltanto per argomentare più autorevolmente tesi esclusivamente personali; credo sia bene ribadirlo prima di continuare questo discorso.

Da quasi un ventennio ho intrapreso una strada che, partendo dal postmoderno, mi ha portato verso una concezione integrata delle diverse esperienze musicali novecentesche, o, più precisamente, a ricercare uno stile che le inglobi in una nuova riformulazione del materiale musicale contemporaneo. Ho già presentato in altre sedi una innovativa concezione compositiva chiamata "Gradiente stilistico" e, senza ripetermi, cercherò sinteticamente di delinearne i concetti di base. Ritengo che i vari stili musicali discendano da un ceppo comune e contengano comuni matrici linguistiche, o, se si vuole, dei fili sotterranei che li collegano. Sfruttando queste relazioni nascoste è possibile integrare in uno stile omogeneo caratteristiche musicali anche contrapposte. Ed è proprio ciò che mi accingo a fare nella prosecuzione del nostro esempio di opera lirica.

Da quando esiste il teatro musicale, fin dai primissimi tentativi di melodramma, la musica si è sempre incaricata di delinearne la drammaturgia, definire i suoi tempi e quelli della recitazione, ma, soprattutto, benché non sia un linguaggio semantico, o forse proprio per questo, è stata utilizzata per amplificare il lato espressivo, emozionale, il colore e qualsiasi altro elemento implicito nel testo, traducendolo in ciò che comunemente si intende per teatro. Se quello di parola deve essere ricreato ogni volta dalla messa in scena e dalla recitazione degli attori, in quello musicale è la musica stessa già teatro in sé. Nel delineare ogni situazione musicale il compositore deve valutare attentamente gli aspetti teatrali in gioco, per restituirli attraverso il suo lavoro. La storia della musica ci ha insegnato che l'intero materiale musicale di ogni epoca era impiegato a questo scopo: c'erano armonie, ritmi gesti adatti a situazioni amoroze, eroiche, drammatiche, tragiche ecc. e tutto ciò era possibile perché il linguaggio tonale coincideva perfettamente con la musica, era l'universo musicale stesso, niente esisteva al di là. Grazie a questa universalità era in grado di definire tutta la sfera dei sentimenti umani nel suo complesso, non esisteva una sola situazione drammaturgica che non potesse essere definita

tonalmente, così come non esiste pensiero razionale che possa essere formulato al di là della lingua.

Quando l'evoluzione linguistico-musicale ha abbandonato l'armonia tradizionale, definendola un universo finito, non è stata più in grado di esprimere la totalità e la varietà delle espressioni teatrali. Nel delineare l'archetipo del teatro espressionista, Schönberg non ha potuto mettere in scena eroi senza macchia e senza paura, flirtanti con vergini di purezza infinita, il suo unico personaggio è consistito in una pazza isterica, isolata in un bosco da incubo, e perseguitata dai propri fantasmi. Passata la stagione degli scandali provocati da *Erwartung*, il nuovo codice espressionistico è stato assorbito dalla lingua teatrale, tanto che è ormai impossibile ricreare oggi una "scena della pazzia" minimamente credibile, che assomigli a quella della Lucia di Donizzetti.

Con il '900 la musica ha, dunque, ampliato, non sostituito, i suoi codici espressivi: è vero, la tonalità ha perduto per sempre il suo status universale, ma non la capacità di comunicazione espressiva, quando questa si costituisce attorno alla sfera dell'umano, laddove l'atonalità è ormai la "lingua" del disumano, dello spettrale, dell'ignoto ecc. In questo senso il pubblico è intuitivamente capace di decodificazione, grazie alla musica d'uso, soprattutto per il cinema. Insomma, mentre la musica colta si attarda su inutili questioni di predominanza o legittimità linguistica, le contrapposizioni derivanti portano i compositori a credere che, scegliendo una "lingua" coerente, abbiano a loro disposizione un vocabolario completo di soluzioni espressive per tutte le situazioni. Oggi si assiste impotenti alla messa in scena di opere il cui linguaggio è incapace di sostenerne la drammaturgia: neoromantici che pretendono di restituire alla tonalità la totalità dei codici espressivi, ma, ancor peggio, gli avanguardisti che descrivono atonalmente situazioni emotive normali. Ricordo di aver ascoltato qualche anno fa un'opera sul racconto del Grande Inquisitore dei Fratelli Karamazov, in cui un'asfissiante clima atonale era equamente distribuito tra la follia dolorosamente umana di Ivan, la spietata e lucidissima logica disumana dell'Inquisitore e l'amore divino e avvolgente emanato da Cristo. Forse, solo le situazioni grottesche, risolte con umorismo post-moderno, sembrano avere oggi piena legittimazione teatrale.

Ma è veramente possibile riunire coerentemente sonorità tanto diverse, per ottenere efficaci situazioni drammaturgiche?

È proprio ciò che mi sono prefisso di indagare con il mio semplice esperimento sull'Orfeo.

Delineiamo un libretto ipotetico: Euridice è immersa nella completa incoscienza di sé e del proprio stato, così al di fuori di qualsiasi altro, da risultare indifferente, statico, fuori dal tempo. È l'avvolgente comodità di un oblio assoluto. Ovviamente uno stato emotivo così intimo e sfuggente non potrebbe mai essere messo in scena, ha necessità di ricevere una rappresentazione simbolica, e, dunque, Euridice è immersa nel sogno di una tranquilla notte estiva dominata dal canto dei grilli. La voce di Orfeo che la chiama, viene a turbare questa pace assoluta e richiama progressivamente il parziale ricordo di un trauma subito, misteriosamente associato al suo stato. Progressivamente riconosce l'ombra di Orfeo, ma, non comprendendo i suoi modi distaccati, minaccia di non seguirlo.

Mi fermo, non ho intenzione di completare l'opera, anzi, forse, non completerò neppure questo inizio.

Allora: una placida notte estiva fuori dal tempo, che il richiamo di Orfeo rende inquieta, e l'intuizione sconvolgente della propria morte. Potrei mai trattare tonalmente queste due situazioni?

Se lo facessi, la prima risulterebbe una sorta di brutta copia dell'inizio dell'atto III di Aida, nient'altro che una cartolina illustrata, laddove Bartók ci ha abituati a ben altri notturni inquieti... Mentre una sonorizzazione tonale della seconda farebbe largo uso di progressioni di settime diminuite, tremolate dagli archi. Tutto ciò è da escludere nella maniera più assoluta dall'armonia informale, è necessario trovare i corrispettivi contemporanei nel nuovo materiale musicale regolato, per quanto mi riguarda, dal Gradiente stilistico.

Vediamo: clima sospeso, indefinito e indifferente, contemplativo, inquieto ma non minaccioso, notturno ma non buio. Sembra l'identikit di un pezzo spettralista. Per il terrore della morte, invece, non ci sono dubbi, il totale cromatico è l'ideale. Per il risveglio di Euridice che contempla il silenzio di uno spazio infinito abbiamo già l'antecedente modale della Melodia originaria, da amplificare maggiormente, mentre lo sviluppo tonale di questa si incaricherà di descrivere il lento richiamare dei ricordi.

Ecco la sequenza stilistica: spettralismo, modalità, atonalità materica, armonia tonale. Come collegare tutto ciò?

Collegamenti motivici e figurali:

La cellula germinale MI-FA, semitonale e quindi base di una qualsiasi scala cromatica, sembrerebbe l'elemento ideale per collegare modalità tonalità e atonalità, delineerò, quindi lo spazio sonoro dell'inizio spettralista con un FA molto grave tenuto, base dello spettro armonico, e un MI sovracuto tenuto. È anche auspicabile sfruttare il principio ascendente della Melodia originaria, per esempio, mostrando lo spettro armonico come forma d'onda in fase ascendente, e nel versante atonale come linea cromatica ascendente.

Collegamenti armonici:

Come è noto i primi nove armonici superiori sovrapposti danno come risultato tonale una nona di dominante maggiore, facilmente sfruttabile per un'efficace collegamento concomitante. Salendo verso l'acuto lo spettro conquista spazi sonori infinitesimali, ben più ridotti di quello "gigantesco" di semitono. Se ne deduce, che, anche senza alcun calcolo matematico, analogicamente, è possibile assorbire nello spazio spettralista qualsiasi relazione cromatica.

Il totale cromatico potrebbe essere disposto per terze sovrapposte che, slittando cromaticamente (magari in salita – collegamento figurale), potrebbero risolvere progressivamente le proprie dissonanze, diatonicizzandosi. C'è ancora da considerare la possibilità di sfruttare l'uso dei pedali. Ho già in mente di delineare lo spazio sonoro iniziale con i suoni FA-MI come pedali estremi. SI potrebbe usare, assai naturalmente, lo stesso espediente nel versante modale-tonale, e ancora efficacemente in quello atonale.

Collegamenti gestuali:

Il MI acutissimo potrebbe simboleggiare il canto dei grilli, i quali, scomparso il guazzabuglio iniziale del confuso sognare di Euridice ormai sveglia, si incaricherebbero di collegare la parte spettrale a quella modale, disegnata dal lento melodizzare verso l'acuto (relazione figurale), simbolo a sua volta di un'anima sola nello spazio infinito. Avvicinandosi a quel suono tenuto lontanissimo, questo si mostrerebbe progressivamente in tutta la sua complessità, e cioè come una massa sonora gigantesca, materica e minacciosa.

Questo percorso formale delineato da un unico suono che modifica progressivamente il suo status gestuale, collante potentissimo per materiali tanto diversi, sembrerebbe assimilare questo inizio a certi processi di trasformazione delle fasce ligetiane.

Siamo ora pronti alla fase di composizione.

Es. 7:

The musical score is divided into four systems. The first system (measures 1-6) features Euridice and Orfeo. Euridice's part is marked *Adagio* and includes the text *Euridice è distesa...*. Orfeo's part is marked *(fuori scena)* and includes *...ce!*. The piano accompaniment is marked *Adagio* and includes the text *cellula germinale MI FA*, *Naturlauter*, and *Suono pedale, canto dei grilli (emuto fino a batt. 43) cellula germinale trasposta*. The piano part includes dynamic markings *ppp*, *pp*, *ff*, and *f*, along with articulation marks like *ped. tenuto* and *8^{va}...*. The second system (measures 7-9) features Orfeo and Piano. Orfeo's part includes *...i - ce!*. The piano accompaniment includes the text *Sequenza atonale 1* and dynamic markings *p*, *f*, and *ff*. The third system (measures 10-11) is for Piano, featuring complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The fourth system (measures 12-13) is for Piano, featuring a *Salita spettrale* section with dynamic markings *ff* and *8^{va}...*.

13

O. *f* Eu - ri - di...

Pno. *f* Salita spettrale

14

O. *ff* Eu - ri -

Pno. *pp* Sequenza atonale 2

(8) - J

15

E. ...un suono la sveglia

O. di... ...ce!

Pno. *pp* Salita cromatica

Dissolvenza del materiale spettrale

(8) - J

18

E. Liberamente, col canto

sequenza melodica sui primi armonici del FA basso = settima di dominante = sesta aumentata (M₆=RE₄)

Un suo-no. Che co - s'è - ra? Co-me un le-gno per - cos-so. Un fin-lin ni - o. So -

Pno. Spazio sonoro silenzioso dominato dal canto dei grilli

(8) - J

22
E. gna - vo, o so-gno an - co - ra?
(S) **Andante misterioso**

Pno. **Proposta (I idea)** -
(S) ...
p **legatissimo**

27
E. E-ro im-mer-sa in un la - go. lo vi nuo - ta - vo. Sul fon - do e-ra az - zur - ro. E -
(S)

Pno. **Amplificazione-sviluppo ascenzionale** →
5 6

31
E. ra cu - po. Mi per - de-vo lag-giù. Quel la-men- to... **Incipit II idea** →
...un cam-po a
O. Fu-ri di - ce!
(S)

Pno.

35
E. per- to, so-leg- gia - to, e l'er-ba fre-sca, e i fio- ri; io cor-ro, e ri-do, e po- i?
(S)

Pno. **I motivo**

40 A difettivo + amplificazione (cfr. batt. 56-57) **Adagio, col canto**

E. *f* *>* Quel suo - no e il bu - io e il vuo - to e un ne - ro, im
 O. Eu - ri - di - ce!

(8) **Adagio, col canto**

Pno. *p* Sequenza atonale 1 (autoarmonizzante)

44 Salita cromatica

E. men - so a - bis - so si spa - lan - ca e mi in - ghio - te. Un si - bi - lo im - prov - vi - so; e un do -
 O. Eu - ri - di - ce!

(8)

Pno. *p*

46

E. lo - re co - cen - te. E a un trat - to il nul - - - - - la.
 O. Eu - ri - di - ce!

(8)

Pno. *f cresc.* Sequenza atonale 2 (autoarmonizzante) →
p (ped. tenuto)

Nuovamente più andante
Proposta variata (1 idea) →

E. E da lon - ta - no gri - da, pian - ti, stri di. Eu - ri - di - ce! Eu - ri - di - ce!
 O. Eu - ri - di - ce!

(8)

Pno. *p sub.* **Nuovamente più andante** *f p sub.* Proliferazione della 1 idea

51

E. E - u - ri - di - ce! E - u - ri - di - ce! C'è un e - co co-me al - lo - ra.

O. ce! Eu-ri di - ce! Eu-ri-di - ce! Ri

Pno. *mf*

55 rit. A tempo

E. ma il bu - io è me - no fit - to c i suo-ni più

O. spon - di! Gli dei ci con-ce-do - no, be - ni - gni di tor - na-re al-la lu-ce pre - sto, sve - glia-ti!

Pno. *p* *pp*

Orfeo è ora in scena, ma in un angolo completamente in ombra, invisibile al pubblico e a Euridice

59 *eco irregolare*

E. — bril - lan - ti

O. Oc - chi, pie - tà di me: non mi pri - va - te d'u - na lu - ce si

Pno. *p*

Proposta per diminuzione

Transizione (sintesi proposta-risposta) →

63
 S. fa - ria più fre - sca. E' fal - ba o an-co-ra è not - te? Un
 A. fie - ra si fie - ra e si... cru - de - - le
 Pno. *f*

67
 S. si - bi - lo: un scr pen - te! Non a scol - ta - te quel fru - scio lon - ta - no? I ag - giù c'è un om -
 A. Non c'è più tem - po. Se - gui - mi. E - u - ri - di - ce! Son io.
 Pno. *f* *p*

70
 S. - bra che on - deg - gia c'sal - lon - ta - na. A - spet - ta - mi: chi se - rì?
 A. Al suo - no del - la li - - ra se - gui, se - gui, se - gui l'a - man - te; gi - ra di stan - za in stan - za:
 Pno. *mp*

col canto, un po' rubando

molto rit. . . . A tempo
eco irregolare in progressione →
II idea (discendente-ascendente)
Orfeo è ormai visibile

Le prime due pagine dello spartito mostrano una musica di ascendenza spettralista, con tutte le caratteristiche che avevo intenzione di inserire come collanti. All'interno vi "naviga" un materiale cromatico derivato dalle due "sequenze atonali", larvamente inquietanti nella sezione iniziale e deflagranti a partire da batt. 43.

Parlo di musica di derivazione spettrale per un materiale che uno spettralista rigoroso considererebbe un'ignobile presa in giro al proprio linguaggio, considerando l'ostentato pressappochismo con il quale è stato delineato lo spettro armonico. Senza calcoli non può esistere esatto rapporto matematico tra i suoni.

Adorno non ha conosciuto questo "stile" musicale, sorto in Francia nel corso degli anni '70 come reazione ai calcoli astratti così antimusicali dello strutturalismo, ma a sua volta asservito ad altri calcoli matematici di natura fisico-armonica altrettanto inintelligibili. Ma nonostante l'impossibilità temporale lo Spettralismo è nel saggio sotto la voce "idolatria del suono". L'illusione è stata quella di credere che, riproducendo la natura fisica del suono, si potesse tornare ad una musica più naturale, o, come direbbe Adorno, più organica. Ma il filosofo in ciò aveva le idee molto chiare: l'arte è artefatto, finzione, la sua organicità è una sensazione tanto più spontanea quanto più consapevolmente e, sapientemente, artificiale. Tanto erano assurde le tabelle strutturaliste, tanto sono ingenui i calcoli spettrali. In un'illusione, che soltanto nella percezione diviene reale, ciò che non è umanamente percepibile, semplicemente non esiste. Conoscendo il principio fisico, lo scienziato lo indaga matematicamente, l'artista se ne serve analogicamente, o, meglio, "a orecchio".

A batt. 18 troviamo la prima "modulazione stilistica". Uno spazio sonoro svuotato dal materiale precedente, delimitato dai due suoni pedale estremi e nel quale Euridice canta sui primi suoni dello spettro armonico di FA. Potremmo definirla modulazione per legame armonico stilistico: gli stessi suoni sono interpretabili tonalmente, ed è proprio quello che spontaneamente fa l'ascoltatore, associando il risveglio della protagonista col risveglio della tonalità. Il passaggio si risolve in modo frigio: il solo di violino, che avevamo progettato e direzionato verso l'acuto, quasi a misurare lo spazio vuoto, amplificazione della prima frase della Melodia originaria, trova la direzionalità

discendente complementare nella voce da batt. 34. Questa doppia direzionalità, caratteristica della II idea della Melodia originaria, informa di sé lo sviluppo tonale di quasi tutta l'opera (si confrontino le frecce da batt. 55 in poi). A batt. 40-43 è indicato A+amplificazione, si tratta di un'anticipazione dell'imitazione irregolare che A e B pongono in essere a batt. 56-57, che ribadisce una volta di più la parentela tra questi due disegni.

Da batt. 43 si inizia la fascia atonale, la cui costruzione progressiva garantisce il gradiente. Da notare la linea vocale cromatica ascendente col doppio valore strutturale ed espressivo. Batt. 48 garantisce il morbido ritorno alla modalità. Non si può fare a meno di notare che il rapporto reciproco tra atonalità e modalità sia figlio ed erede legittimo della tradizionale dialettica: dissonanza-consonanza. Naturalmente non basta passare da un complesso di sovrapposizione del totale cromatico ad una frase diatonica per restituire l'idea adorniana racchiusa nel punto 14, in questo caso la "dissonanza" dell'accordo dodecafonico è gradualmente "preparata" dalle misure precedenti e altrettanto gradualmente "risolta". Da batt. 49, infatti, il diatonismo è assai perturbato da una densità contrappuntistica molto elevata che, facendosi carico della tensione precedente, la scarica gradualmente esaurendone la forza. L'ultima parte di questo esempio mostra il materiale (in teoria) più tradizionale, quello tonale. Si tratta del momento più pericoloso per la musica informale, quello in cui la melodia si concede apertamente e spudoratamente "accendendo" la percezione degli elementi moderni, senza i quali darebbe la sensazione di essere falsa o manierata. Questi "agenti" mantengono un alto grado di asimmetria nelle parti imitative, ritmiche e contrappuntistiche, unito ad una costante instabilità e densità di scrittura, volta a creare un'evanescenza coloristicamente cangiante attorno alle voci. Naturalmente la strumentazione enfatizzerà tutto ciò, rendendolo più simile a una fascia moderna che a un accompagnamento tradizionale.

Potrei fermarmi qui, se non fosse che desidero dimostrare come sia anche possibile attirare dentro la sfera tonale, allargandone le potenzialità, il materiale atonale-spettralista, integrato già nell'introduzione. Quest'ultimo gravitava attorno ai suoni FA gravissimo e MI sovracuto, distanti una 7° M, intervallo tonalmente così instabile da non riuscire a creare una relazione sintattica alla distanza di sei ottave. Se scambiassi di posto ai due suoni, MI sotto e FA

sopra, otterrei una 9° m, intervallo molto più interessante tonalmente, riconoscibile e praticabile anche a sei ottave. Qualsiasi materiale si porrà al suo interno sarà percepito dall'orecchio come farcitura di una nona di dominante.

Riassumendo: materiale musicale astratto (spettrale e cromatico-atonale) fuso con lo sviluppo della melodia in una digressione armonica complessa ma, in qualche misura, di passaggio o di volta rispetto ad una gigantesca 9° di dominante minore. Proviamo.

Es. 8:

16 **Adagio**
Sviluppo: sovrapposizione della transizione della melodia originaria con l'introduzione spettralista + sequenza atonale 1

105 *A*

E. *112*
Tu non ca-pi-sci. Un ma-re di spa ven-

O. ca-pi - sci?

Pno.

115
- to, un di-lu-vio d'or-ro-re

Pno. *ff* *f* *p sub.* *f* *p sub.* *mp*

117 (II idea)
m'im-pe-di-sce d'an-da-re a van-ti, d'an-

Pno. *mf* *p sub.*

119 *accel.*
da-re a van-ti.

Pno. *accel.* *f* *p sub.*

Ho evitato di fare l'analisi dettagliata di questo passaggio. Ogni elemento, ordinatamente esposto precedentemente, viene qui sviluppato in maniera troppo complessa, per poter essere sintetizzato con un semplice schema. Anche le concatenazioni accordali, precedentemente descritte in fase progettuale, non possono essere indicate attraverso una qualsiasi scrematura analitica tradizionale, in quanto non esiste un legame armonico autentico se non nell'illusione della percezione. Esse vengono dedotte "impressionisticamente" all'ascolto e sono state calcolate come risultato di un atto valutativo, mettendo a confronto il diverso materiale utilizzato. Per analizzare questo passaggio servirebbero diverse tabelle che non è importante redigere in questo momento, lo scopo dell'esempio precedente era più sintetico che analitico: intendevo mostrare la fusione di tre materiali musicali tanto diversi in una nuova unità.

Qui mi fermo davvero, angustiato dalla seguente domanda: che possibilità avrebbe nel panorama odierno un'opera del genere, se pure la continuassi³? Ogni volta, infatti, che qualcosa di mio ottiene lo straordinario privilegio di un'esecuzione in luoghi adibiti alla musica contemporanea, c'è sempre qualcuno tra il pubblico che mi chiede, se sia ancora possibile scrivere così, o qualcun'altro, tra colleghi e musicologi, che esterna una grande meraviglia per il mio coraggio, senza mai lasciar trasparire se si tratti di un complimento o di un commento sarcastico.

Perché dovrei avere tanto coraggio? E perché mai non si potrebbe scrivere "ancora" così? Finite le ideologie, oggi si può fare quel che si vuole, nessuno si scandalizza più di nulla, l'omnicomprensivo Postmoderno giustifica qualsiasi scelta. Tuttavia, perché un materiale musicale contemporaneo sia accettabile, deve suonare profondamente artificiale. Tutto vive nel disincanto e tutto deve essere illusorio, falso, e, soprattutto, relativo. La relatività della nostra condizione postmoderna è un fondamento dal quale non si torna indietro e dal quale sarebbe molto pericoloso tornare indietro. Possiamo accettare la verità beethoveniana, la sua *Weltanschauung*, perché innocente e innocua.

³ Naturalmente si tratta di una domanda retorica, sia la Melodia originaria che l'opera erano state già composte ed eseguite. La prima è parte dell'*Arietta VI* per voce sola e la seconda è parte dell'opera da camera *Euridice e Orfeo*. Entrambe sono proprietà dell'autore, ma sono ascoltabili su Youtube nel canale di Mario Guido Scappucci.

Relegata nel passato, ci fa sognare, ma non ci minaccia, come ci entusiasmano le gesta di Napoleone che ormai non può toccarci un capello, mentre ci sentiremmo minacciati, quasi manipolati, se qualcuno avesse oggi da proporre una verità o la sua visione del mondo, e avremmo ragione. Si sbaglia però chi crede che la musica informale o il gradiente stilistico permetteranno al compositore di assumersi un ruolo del genere. Oggi i veri manipolatori delle coscienze sono altri, mentre Adorno, intimo conoscitore dell'ideologia, per averla praticata gran parte della sua vita, alla fine aveva sognato la libertà, che non può essere un'ideologia o **in** un'ideologia, ma che possiamo intuire attraverso la disciplina interiore dell'esercizio di un comporre umile. Nel suo saggio sembra indicarci la strada: più cerchiamo di essere personali più risultiamo arbitrari, più ci annulliamo nell'opera, cercando di renderla universale, maggiormente ci avviciniamo alla libertà.

Un lavoro valido nell'opera d'arte appartiene sempre alla società nel suo complesso. In tal senso è possibile parlare di razionalità artistica. Quando si può fondatamente sostenere che un compositore ha fatto un buon lavoro, vuol dire che lì si è affermata questa universalità soggettiva.

A chi si meraviglia del mio coraggio o a chi chiede se è ancora lecito scrivere così, rispondo: obbedisco semplicemente al mio materiale musicale.

La musica di oggi in quasi tutte le sue forme è arbitrio senza libertà, la musica informale sarebbe libertà senza arbitrio.

Ritmicità nella musica vocale di Luigi Nono

Simone Di Benedetto

Durante il '900 molti compositori iniziano a porre l'attenzione su due parametri musicali che fino a quel momento erano stati considerati secondari o, comunque, non considerati come principi edificanti per un'opera: il timbro ed il ritmo.

Nel '700 il principale elemento di inventiva era la melodia: le strutture armoniche erano standardizzate e canoniche e la creatività del compositore risiedeva nel realizzare melodie diverse su tali strutture. Nell'800, l'aspetto creativo si sposta sui collegamenti armonici, in cui il compositore può mostrare tutto il suo estro cercando concatenamenti di accordi sempre diversi, sopra ai quali la melodia si appoggia; come scrive De la Motte nel suo *Manuale di Armonia*: «in epoca classica il materiale armonico è una sorta di fondo comune cui il compositore può attingere mentre la melodia appartiene all'ambito dell'ispirazione, (...) nella produzione di Wagner e di Liszt la melodia (...) finisce con lo scomparire: la *melodia infinita* di Wagner si trasforma in realtà in un anonimo melodizzare, mentre l'armonia diventa il vero dominio della sua fantasia creativa».¹

Nel '900 il timbro acquista colori innovativi, con orchestre sempre più grandi (e che quindi offrono maggiori colori alla tavolozza del compositore, come accade in Mahler e Strauss) o, viceversa, con piccoli organici eterogeneamente costituiti (il classico quartetto d'archi o piano trio viene sostituito da ensemble come quelli dell'*Histoire du soldat* o il Quintetto op. 39 di Prokofiev); molti strumenti subiscono inoltre decisive innovazioni tecniche, che ne consentono nuovi utilizzi, e molte famiglie di strumenti sono fortemente

¹ Diether de La Motte, *Manuale di Armonia*, Roma, Astrolabio, 2007, cap. 7.



ampliate (in primis le percussioni) o addirittura create (intonarumori, nastri magnetici ecc.).

Anche il ritmo si emancipa: la concezione di una musica costruita secondo misure regolari e metri standardizzati si perde, evolvendosi in una musica che mantiene solo un'idea di pulsazione regolare, ma che nega il metro, fino ad arrivare ad una musica “libera nello spazio”, senza metro né pulsazione. Luigi Nono fornirà enormi spunti per lavorare in queste ultime due direzioni, trovando soluzioni e tecniche differenti per raggiungere questo scopo.

Evoluzione metrica

Questa sorta di emancipazione ritmica nasce durante la fine dell'800: molti compositori dell'est e del nord Europa, anticipando il grande lavoro che farà Bela Bartók nel secolo successivo, cominciano ad attingere al materiale folkloristico delle proprie terre per avere nuovi spunti, spinti anche da un'idea più nazionalistica della musica, che tolga parte del predominio che avevano avuto Italia, Francia e Germani fino a quel momento e che porta pertanto alla nascita delle accademie nazionali.

Nei *Quadri di un'esposizione* di Modest Musorgskij si trovano molti di questi elementi, e in particolare si trova un interesse per dei metri che non erano contemplati nella musica europea del periodo. La grande innovazione, presa appunto dal folklore russo, è quella di pensare al ritmo musicale come additivo e non suddivisivo: se, nella musica europea, la misura ha una durata stabilita che viene al suo interno suddivisa in porzioni via via più piccole, nella musica popolare russa la misura è creata dalla giustapposizione di accenti. Questa peculiarità di Musorgskij diventerà un tratto caratteristico della musica di Stravinskij.

Un esempio è il celebre incipit dei *Quadri di un'esposizione*:

Appare evidente come la frase di 11 quarti sia costituita da figure ritmiche che si succedono e non come una suddivisione di un metro unico (presumibilmente, le figure più piccole sono 3+2+2+2+2); al tempo stesso, è evidente l'idea di un ciclo ampio (11 quarti appunto) che ritorna regolarmente.

I seguenti esempi sono tratti da *La sagra della Primavera* di Stravinskij:

13 Tempo giusto $\text{♩} = 50$

(I. II. III. IV) (I. II senza sord.)

Cor. V. VI. VII. VIII *sf sempre*

V. ni II arco (non div.) *sempre simile*

V. le tutti (non div.) *sempre stacc.*

V. c. tutti arco (non div.) *sempre simile*

C. b. tutti arco (non div.) *sempre stacc.*

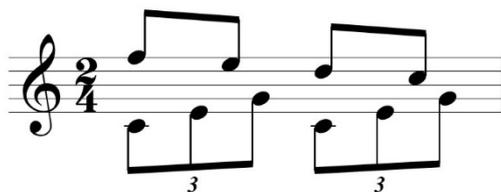
C'è un'evoluzione rispetto alla ritmicità di Musorgskij: qui Stravinskij cerca di negare non solo un metro ma anche una ciclicità; l'elemento ritmico si "riduce" ad una pulsazione, un susseguirsi di accenti che non permettono all'ascoltatore di avere alcuna aspettativa per un ritorno regolare di qualsiasi evento.

Il risultato dei due esempi è uguale, ma la tecnica utilizzata è differente: nel primo, Stravinskij definisce un metro ben preciso (2/4) che viene ripetuto, ma nessuno degli accenti conferma il metro stesso, anzi, si tenta quasi di negarlo; nel secondo si ha un esempio da manuale di ritmo additivo: gli 11 quarti sono 11 accenti consecutivi, che potrebbero protrarsi o interrompersi in qualsiasi momento. Per l'ascoltatore non c'è alcun appiglio che possa far intuire

The image shows a page of a musical score for Stravinsky's *Histoire du soldat*, specifically measures 103 through 111. The score is written for a full orchestra, including Grand Cymbals (Gr. c.), Tom-toms (T-t.), Violins I and II (V.ni I and II), Violas (V.le), Violoncello (V.c.), and Contrabass (C-b.). The music is in 2/4 time. Measure 103 is highlighted with a box and the number '103'. The score contains various performance instructions such as 'crescendo ed accelerando', 'glissando', 'arco', and 'colla bacch. di Tamburo'. The rhythmic notation is highly complex, featuring many accents and syncopations, which is characteristic of Stravinsky's style in this work.

la conclusione della frase: l'unico elemento inequivocabile è il tactus, la pulsazione.

Nell'*Histoire du soldat* Stravinskij espande il concetto della poliritmia alla polimetria: i poliritmi erano materiale utilizzato già in epoca classica, ma che non negavano le strutture rimiche dell'epoca (basti pensare alla classica figura duina contro terzina, moltissimi esempi si trovano già in Mozart ed Haydn).



Nella poliritmia Stravinskij non sovrappone semplici figure ma metri e cicli completi che si sfasano tra loro, mescolandosi e rendendo quasi impossibile la percezione di un ciclo unitario.

La scrittura grafica che Stravinskij adotta poi in queste opere rende ancor più evidente tale aspetto: il metro di ogni singola battuta segue quella che in quel momento è la linea principale, pertanto è facile riconoscere, negli strumenti che accompagnano, una discrepanza tra figure ritmiche e metro.

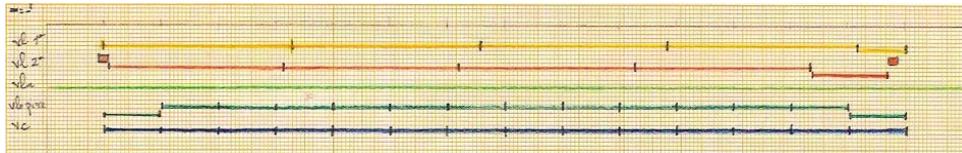
Il seguente esempio è tratto dalla *Marcia del soldato*:

Fagotto, violino e contrabbasso hanno un metro di 2/4, le percussioni di 7/8 mentre clarinetto, tromba e trombone di 9/8 (la scrittura segue quest'ultima linea).

È interessante notare come Stravinskij mantenga la sua classica scrittura a pannelli, che permette di individuare velocemente le varie linee melodico/ritmiche che si succedono (come detto in precedenza, i metri assecondano tali

linee), ma come ci siano anche strumenti (in primis contrabbasso e percussioni) che collegano questi pannelli mantenendo il proprio metro, che entra ed esce dai vari pannelli quasi indisturbato, come un oggetto a sé stante.

Anche nel primo dei *Trois pièces pour quatuor à cordes* Stravinskij utilizza un procedimento simile: le linee dei 4 strumenti sono costruite su ampi cicli differenti tra loro: quello del violino primo è di 23 quarti, del violino secondo di 21 e quello di viola e violoncello di 14.



Nell'esempio successivo, l'incipit della *Marcia reale* da *L'histoire*, Stravinskij fonde l'idea della poliritmia con quella di sospensione del metro, come visto nel secondo esempio tratto da *La sagra della Primavera*: il trombone, solista, espone la sua melodia, mentre tutti gli altri strumenti, in sincrono, portano avanti una pulsazione che non nega quella dello strumento solista ma non ne conferma neanche il metro e che, come il precedente esempio della *Sagra*, potrebbe continuare per inerzia all'infinito, non avendo alcun elemento al suo interno che dica all'ascoltatore quando dovrebbe esaurirsi.

♩ = 112

Clarinetto (B)

Fagotto

Cornet à pistons (B)

Trombone

Piatto

Gran cassa

Violino

Contrabasso

Cl.

Fag.

C. à P.

Tr-ne

P-to

Gr. c.

V-no

C-b.

Solo (но менее громко, чем деревянные)

деревянной палочкой

колотушкой

sim.

sub. meno f

sub. meno f

Solo

sub. meno f

molto

по середине мембраны

Gr. c.

камышовой палочкой с головкой из камня

по краям мембраны

secco

pizz.

sf secco

È chiaro che Stravinskij (e come lui molti compositori di inizio '900) metta in discussione l'idea del metro, ma non neghi mai la pulsazione, che è sempre ben chiara e ben riconoscibile.

Eliminazione della pulsazione

Come anticipato, una delle conquiste del '900 musicale sarà quella di emancipare il ritmo dagli altri parametri. Questa emancipazione porterà con sé notevoli evoluzioni, una delle quali è l'eliminazione della pulsazione ritmica.

Tale assenza crea la sensazione di una musica “fluttuante”: senza alcun appiglio ritmico, l'ascoltatore non ha modo di prevedere l'inizio (o la fine) di alcun materiale; negli esempi citati di Stravinskij, pur mancando un metro che espliciti l'inizio e la fine di una linea, il tactus permette di prevedere dove si sarebbe collocato l'evento successivo².

Luigi Nono, nelle sue opere, ha trovato soluzioni differenti per l'eliminazione del metro, che di seguito sono divise in 3 categorie.

Variazioni temporali/agogiche

Una delle tecniche adottate da Nono per eliminare il tactus sta nel variare continuamente la velocità del brano; questo avviene in due modi:

- 1) continui accelerando e rallentando
- 2) cambi repentini di metronomo

Spesso i due metodi sono utilizzati contemporaneamente.

² Nel suo *Barlumi per una filosofia della musica* Giovanni Piana pone l'accento sulla distinzione, tanto sonora quanto fisica, tra battere e levare. Nell'azione più semplice possibile, come battere le mani o percuotere un tamburo, si ha un momento di suono sul battere, mentre il levare è assenza di suono. Questo esempio sottolinea bene l'importanza del silenzio non solo come opposto del suono, ma anche come fondamento per poter percepire la durata e la distanza di due suoni in battere. Se questa distanza diventa spropositata, o al contrario, è troppo irregolare, la percezione del ritmo si perde.

Un altro elemento importante che emerge dalla sua analisi è la distinzione tra pausa e silenzio: “Nella pausa l'ascolto mantiene ancora la presa sul cammino del tempo. Nelle pause l'ascolto continua a camminare [...] Con silenzio bisogna intendere invece la durata silenziosa, nella quale il tempo semplicemente passa”

(http://www.filosofia.unimi.it/~giovannipiana/barlumi/barlumi_idx.htm; ultimo accesso: 26 luglio 2016). Questa distinzione, che potrebbe essere applicata a musiche di ogni tipo, già partendo dal canto gregoriano, esprime chiaramente come nell'assenza di suono possa essere comunque presente un'idea di ritmo (anzi, la pausa è necessaria tanto quanto il suono per creare ritmo) mentre nel silenzio si ha una totale sospensione del tempo.

Come si vedrà, l'utilizzo del silenzio (e non della pausa) sarà un espediente molto forte per creare instabilità ritmica.

Le variazioni agogiche erano un tratto caratteristico già della musica di Webern, ma qui venivano utilizzate per sottolineare conclusioni o punti culminanti, mentre in Nono si trovano pagine dove ad ogni battuta è presente un cambio di metronomo o di agogica.

L'esempio seguente è tratto da Luigi Nono, *Con Luigi Dallapiccola*, batt. 68-71:

Nell'esempio sopraesposto sono presenti 7 cambi di metronomo in appena 4 battute; i metronomi, tra l'altro, non hanno tra l'oro rapporti "semplici" (il doppio o la metà dei bpm precedenti). Le corone aumentano l'instabilità ritmica, rendendo difficile la percezione del metro, ma anche senza le pause sarebbe difficile seguire un tactus, visto il suo continuo variare.

I seguenti esempi son tratti da *Das Atmende Klarsein*.

$\text{♩} = 44 \text{ ca}$ $\text{♩} = 30 \text{ ca}$ $\text{♩} = 52 \text{ ca}$ $\text{♩} = 44 \text{ ca}$

S. ca. 7'' ca. 13'' ca. 5'' ca. 15''
 - TE DI CIE- LO STE- - LLA -
 C. ca. 7'' ca. 13'' ca. 5'' ca. 15''
 DI SE- TE οὐ - - πανοῦ ἄ - - στε - - πόε -
 T. ca. 7'' ca. 13'' ca. 5''
 μοι πι - - εἶν - LLATO -
 B. ca. 7'' ca. 13'' ca. 5''
 - εἶν -

Harm. 1 (L 1, 2)
 Harm. 2 (L 4, 5)

Anche in questo caso il susseguirsi di metri differenti non consente la percezione di un impulso ritmico preciso. Questo è enfatizzato dalla scelta di metronomi particolarmente lenti e di suddivisioni irregolari (di cui si parlerà più avanti).

$\text{♩} = 92$ *rall.* ($\text{♩} = 92$) $\text{♩} = 60$ *accel.*

p fff p mp fff pp pppp pppp

lingua gola

Nell'esempio appena esposto i metronomi parrebbero più coerenti (l'ottavo di terzina a 60 bpm è uguale alla croma a 90 bpm), ma i rallentando e accelerando spezzano la continuità del singolo metro.

4

ASCOLTA SIBHE εἰπεῖν Γῆς παῖς εἰμι (son figlio di Terra)

♩ = 30 ca ♩ = 44 ca ♩ = 52 ca ♩ = 44 ca

S. *ppp* A - - - - - SCOL - - - - - TA *p* SIE - - - - - HE *ppp* SON *pp* FI - - - - - GLIO *ppp* DA

C. *ppp* SIE - - - - - HE *p* εἰ - - - - - πεῖν *ppp* Γῆς - - - - - παῖς *pp* εἰ - - - - - μι *ppp* DIE

T. *p* - - - - - SCO - - - - - LTA

B. *p* A - - - - -

Qui, oltre ai cambi di metro in ogni battuta, sono presenti anche le corone a spezzare la continuità ritmica. Ogni cambio di metro inizia però con un impulso misurato, seguito da una (o più) note con corona; nemmeno questo impulso è riconoscibile come unitario, poiché in ogni misura ha durata differente.

Nel seguente esempio tratto da *Diario Polacco 2*, le corone hanno un ruolo diverso da quanto visto finora (e da quanto verrà esposto in seguito). Qui le corone stesse hanno una funzione di “metronomo”: ogni corona ha indicata una sua durata, che esprime il numero di pulsazioni da attribuire alla nota (o pausa) a cui si riferisce. “L’incoerenza” tra scrittura grafica e risultato sonoro (il *mi5* del soprano dura il triplo del precedente *sib4*, nonostante abbiano la stessa durata, graficamente) si trasforma in instabilità ritmica; la successione di note coronate dovrebbe garantire un’idea di pulsazione, ma questa è messa in discussione dalle altre figure che non hanno corona (la semicroma iniziale della terza battuta, la nota di terzina legata ad un’altra con corona). Tutto questo permette alla melodia in questione di “galleggiare”, senza essere ancorata ad un tactus. Ancora una volta, la scelta di un metronomo particolarmente lento enfatizza l’instabilità ritmica.

(A) ♩ = 40 - 46 2 2 poco vibrato 2 1 5 3 1
 canto lasciato
 interrotto
 troncato
 ppp $pppppp$ - A - TI - HO - SE - - RVI -

Nei seguenti esempi tratti da *Io, frammento da Prometeo* si possono ritrovare molte analogie con gli esempi appena esposti

Nei primi due, l'utilizzo di metronomi differenti e cambi di agogica è predominante.

♩ = 60 accel. ♩ = 92 ♩ = 60 accel.

(♩ = 60) ♩ = 92 ♩ = 60 accel. ♩ = 92 ♩ = 60 3''

154

♩ = 44 ca. accel. ♩ = 60 ca.

pp pppp (ossia 8va) ppp pp mf ppp<

U - O - U A

2

157

♩ = 30 ca. ♩ = 44 ca. accel. ♩ = 60 ca. ♩ = 44 ca.

p mp ppp p > ppp < p ppp pppp

(A) - O - A U

ca. 5'' ca. 7'' usa anche mikrotoni

trans

1

Nei due esempi successivi, oltre al cambio di bpm, le corone interrompono sensibilmente il flusso temporale (nel primo esempio una corona dura addirittura 13 secondi).

♩ = 30 ca. ♩ = 72 ca. ♩ = 44 ca. ♩ = 60 ca. (saikik) ca. 5''

109

The musical score consists of six staves, each representing a different voice part. The lyrics are written below the notes. Performance markings include dynamics such as *f*, *fff*, *pppp*, *mf*, *pp*, *sfz*, and *ppp*. There are also tempo markings like "ca. 13''", "ca. 9''", and "ca. 5''". The lyrics are: (O) - RDI - MI - DEL MA - (O) - RDI - MI - BO - DEL MA - A - MI - A - MI - BO - CO - MI - BO - MI - CO.

185

acc. $\text{♩} = 72 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 60 \text{ ca.}$ $\text{♩} = 40 \text{ ca.}$

QUE - STA BU - E - RA A - RDI - MI A - MI DI - VI - NEL FUO -
 QUE - STA BU - E - RA A - RDI - MI A - MI DI - VI - NEL FUO -
 QUE - STA BU - E - RA A - RDI - MI A - MI DI - VI - NEL FUO -
 QUE - STA BU - E - RA A - RDI - MI A - MI DI - VI - NEL FUO -
 QUE - STA BU - E - RA A - RDI - MI A - MI DI - VI - NEL FUO -
 Xά - λυ - βες Xά - λυ - βες Xά - λυ - βες Xά - λυ - βες

In quest'ultimo esempio, le corone funzionano nuovamente come metro-
nomi, indicando la durata delle battute o porzioni di battuta cui si riferiscono.
Anche in questo caso c'è una discrepanza tra quanto scritto e quanto risulta
(la prima battuta, in 5/4 a 60pbm dura 10'' contro i 5 previsti, la seconda 17
anziché 4).

V

5 $\text{♩} = 60 \text{ ca.}$

179

pp < *f* *p* < *f* > *p* *f* > *p* < *f*

MA. PLA - CA

pp < *f* *p* < *f* *p* < *f* > *p*

MA. PLA

f *p* *p* *p* *f* > *p*

Σκύ - θας δ'ά - φι

f *p* *p* *p* *f* > *p*

Σκύ - θας δ'ά - φι

f *p* *f* > *p*

Σκύ - θας - φι - ξη

f *p* *p*

ύ - θας - η

Anche Ligeti, nel finale del primo brano di *Musica Ricercata*, ottiene un risultato simile a quello di Nono, ma la tecnica adottata è diversa: mentre infatti il tactus è mantenuto costante, l'accentuazione delle note si restringe sempre più, dando la sensazione di un'accelerazione; questa accelerazione però è solo percepita e non scritta, poiché quest'ultimo passo è a tempo e senza alcun *accelerando*.

The image displays three systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows a rhythmic pattern with eighth notes and rests, marked with '8' and '8b'. The second system continues the pattern, featuring a 'ferocissimo' dynamic marking and a '6' fingering. The third system includes a 'Sostenuto' marking and a '7' fingering, with a 'ca. 2'' time signature. The notation is dense and includes various articulation marks and dynamic instructions.

Silenzio e note lunghe

In molti degli esempi esposti finora si sottolinea l'importanza delle corone, talora come riferimento ritmico, in altri casi con una funzione di sospensione del tempo, e proprio quest'ultimo caso sarà quello che si andrà ad analizzare ora.

Per poter avere una pulsazione è necessario riconoscere la distanza temporale che intercorre tra due o più eventi, compresi le pause, di modo da poterli ordinare secondo una gerarchia. Le crome durano la metà di una semiminima, una semibreve è uguale a due minime o a quattro semiminime; tutte queste considerazioni sono possibili solo se sono presenti almeno due eventi sonori. Una minima da sola non stabilisce alcuna pulsazione, non si relaziona con nessun altro evento, dunque non permette di stabilire un tactus.

Pertanto, se si elimina o si rende non percettibile (nel senso di non riconoscibile) la distanza tra due eventi sonori, si elimina la sensazione di pulsazione.

Lerdahl e Jackendoff nel loro *Generative theory of tonal music* del 1983 riportano 40 bpm (ossia 1,5 secondi) come limite per percepire un tactus.³

Ciò significa che eventi sonori distanti tra loro più di 1,5 secondi non permettono di percepire un tactus uniforme, anche se questo è presente.⁴

Il seguente esempio è tratto da *Donde estas Hermano?*; ogni nota in questo brano dura una semibreve a 30 bpm, è evidente come si renda impossibile cogliere un impulso ritmico tra due eventi sonori, anche qualora questi fossero perfettamente a tempo. La presenza delle corone poi, come in altri esempi già esposti, accresce l'instabilità ritmica.

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano 1, Soprano 2, Mezzo, and Alto. The score covers measures 30 to 34. The tempo is marked as ♩. 30-34. The dynamics are marked as ppppp (pianissimo) and mf (mezzo-forte). The lyrics are 'U' and 'A'. The notes are long, spanning multiple measures, illustrating the concept of a tactus.

I seguenti 3 esempi sono presi da *Diario Polacco 2*; anche in questi casi la distanza tra gli eventi sonori è tale da non permettere di percepire la pulsazione.

³ La struttura metrica, <http://www.percezionedellamusica.it/la-struttura-metrica>, ultimo accesso 25/07/2016.

⁴ Anche Piana, sempre in *Barlumi per una filosofia della musica* parla di “un giusto passo”, intendendo con ciò quel range che ci consente di percepire una successione di colpi a tempo, e che non deve essere né troppo veloce, né troppo lenta, anche se non dà indicazioni metro-nometriche precise su quali siano i limiti di percezione, (http://www.filosofia.unimi.it/~giovannipiana/barlumi/barlumi_idx.htm; ultimo accesso: 26 luglio 2016).

III

(A) ♩ = 45

S. 2
p MA DO- - PO pp mp ppp

Ms.
p MA DO- - PO pp mp ppp

S. 1
♩ = 45
poco vibrato *)
ppp VE- - RRE- pp mf - MO pp ppp VE-

MA VERREMO DOPO UN

43

S. 1
suono + fiato fischio suono + fiato
- LLA A

S. 2
(senza Mikro) fiato Mikro fiato
O NU A

Ms.
(senza Mikro) fiato contr. S. 2 Mikro
CRO A

C.
voce rauca + fiato
CRO - CE NU - LLA NU - LLA

sempre pppppp

52

© = 30 - 36

S. 1
+ fiato
suono + fiato
(A.) NULLA OH U -LLA A U E

S. 2
fiato
Mikro!↑
Mikro!↓
NULLA NU-LLA A U E O

Ms.
fiato
contr. Delay C.
Mikro!↑
nat.
NULLA NU-LLA A U E O

C.
voce rauca
voce rauca
-LLA OH U NU-LLA A U E O

sempre **pppppp**

Nei casi appena esposti le corone fungono, come già detto, da metronomi, indicando la durata degli eventi a cui si riferiscono; ancora una volta è interessante notare la scelta di metronomi estremamente lenti.

La predilezione di questo tipo di metronomi ricorre spesso in Nono: anche in *Omaggio a Kurtag* e *A Pierre Boulez* si trovano frequentemente metronomi che indicano la semiminima a 30 bpm.

Nel seguente esempio, tratto da *Das Atmende Klarsein*, oltre al già citato metronomo estremamente lento, le corone sospendono ulteriormente lo scorrere degli eventi: una prima corona di 9", una di 7" e una di addirittura 15" arrestano letteralmente la musica, bloccandola. Nono sceglie, non a caso, grafie diverse per corone con durate differenti, come si può notare nell'esempio riportato⁵.

⁵ Come scrive Piana nel capitolo sul ritmo del suo *Barlumi per una filosofia della musica* (http://www.filosofia.unimi.it/~giovannipiana/barlumi/barlumi_idx.htm; ultimo accesso: 26 luglio 2016), la linea melodica, per poter essere percepita come tale, necessita di una continuità dei suoni; se il "canto" è interrotto da silenzi troppo lunghi, non viene più percepito come tale. Pertanto, l'eliminazione del metro attraverso l'introduzione di silenzi porta ad un'ulteriore conseguenza: l'eliminazione della linea melodica. Nel seguente esempio si può

BUNTES OFFENBARES

♩ = 30 ca

S. *pp* *mp* *pp* *pppp* *p* *mp* *p* *<mf>ppp*
 χαίρε OF - FE - N - BA - RES AUS LUST

C. *pp* *mp ppp* *pppp* *p* *<mf>ppp*
 πα - θών το πά - θη - μια FREIE

T. *pp* *mp ppp* *p* *<mf>ppp*
 BU - NTES O INS

B. *ca. 9''* *ca. 7''* *ca. 15''*
ca. 9'' *ca. 15''*

Molte di queste corone erano già state viste e trattate nel precedente paragrafo.

In *Io, frammento da Prometeo* si trova una sintesi di quanto esposto sinora: i metronomi lenti, la sospensione sonora grazie alle corone estremamente lunghe, il silenzio della seconda battuta, sono tutti elementi che rendono impercettibile la pulsazione all'interno di questa musica. Si può notare ancora una volta la discrepanza tra il metro ed il metronomo delle singole battute e la loro reale durata, oltre all'uso di corone differenti.⁶

notare come l'unico elemento melodico percepibile sia l'intervallo di quinta/quarta. Una linea melodica di "canto" nella sua vecchia accezione non è riscontrabile all'ascolto.

⁶ È importante considerare la genuinità che Nono riconosceva a questi procedimenti compositivi: insieme a Maderna, elaborò una tecnica che avesse vari sistemi di permutazione delle serie utilizzate. Le permutazioni seriali sarebbero state dettate da una propria soggettività ("automatismo interiore", come lo chiama Veniero Rizzardi nel suo *La nuova scuola veneziana*) e non da una matrice astratta di partenza. Questo avrebbe consentito all'opera di essere espressione dell'autore e non di una mera tecnica.

The musical score is presented in four staves. The top staff is for the solo voice (S. solo), and the bottom three are for the string quartet (S., Ms., C.). The tempo is indicated as approximately 60 and 44 beats per minute. The score includes dynamic markings such as *ppp*, *f*, and *ff*, and performance instructions like "suono mobile non vibrato". The score is divided into measures with specific time markings like "ca. 9''" and "ca. 17''".

Il quartetto per archi *Fragments – Stille, An Diotima* si basa proprio sulla sospensione del tempo: all'interno del brano, che dura circa 35', sono presenti lunghissime pause e note tenute. L'elemento fondante dell'opera sembra proprio il silenzio che è "interrotto" dai frammenti musicali. Walter Levin, primo violino del Lasalle quartet, in un'intervista del 1983 parla del problema del tempo come l'essenza di questo brano: "...[Nono] prevedeva in questo pezzo note tenute e pause intermedie, caratterizzate solo da una differente lunghezza della fermata; ma queste fermate non erano indicate temporalmente... per lui le nostre erano cortissime. E cortissime in questo caso vuol dire che Nono voleva che noi le suonassimo da sei a dieci volte più lunghe di come le suonavamo".⁷

L'idea di sospensione del tempo la si ritrova anche in Ligeti, in questo esempio tratto dal secondo brano di *Musica ricercata*. Qui la sospensione è

⁷ *Fragments-Stille, an Diotima nella testimonianza di Walter Levin, Berlino, 4 settembre 1983, a cura di A. I. De Benedictis, trad. it: Claudia Vincis, in: "Luigi Nono e il suono elettronico", Teatro alla Scala, Milano, pp. 93-96.*

dovuta ai lunghi silenzi che intercorrono tra una frase musicale e l'altra. Ancora una volta, il risultato sonoro è lo stesso, ma la tecnica adottata da Ligeti è differente: la musica è scritta rigorosamente a tempo, senza alcuna variazione agogica. Conoscendo il brano e contando interiormente il tempo, si potrebbe prevedere l'attacco dello strumento nella frase successiva; ma questo lungo silenzio non consente alcuna percezione ritmica, non dà alcun appiglio e, come in molti esempi citati di Stravinskij, potrebbe protrarsi all'infinito, senza alcuna necessità di ripresa.

Mesto, rigido e cerimoniale ♩ = 56

senza ped.

8

pp una corda

con ped. *)

Sovrapposizioni di gruppi irregolari

Un'altra tecnica adottata da molti compositori nella seconda metà del '900 è la sovrapposizione di gruppi regolari e irregolari tra loro; il risultato di tale operazione nega la pulsazione che sottostà ad ogni gruppo, poiché l'orecchio, senza un metronomo od un impulso univoco di riferimento, non riesce a percepire i rapporti fra i gruppi, che si fondono in un unico magma sonoro uniforme.

Sarà dolce tacere di Luigi Nono, si basa interamente su questo principio: le otto voci soliste si susseguono in un continuo sviluppo di figure ritmiche irregolari; anche nei momenti di "sincrono" (come su *SEI* del primo esempio sotto esposto) c'è sempre almeno una voce (qui Basso I e Tenore II) che sporca, ombreggia ritmicamente l'armonia verticale.

f Soprano I
Alto I
Tenore I
Basso I
Soprano II
Alto II
Tenore II
Basso II

ANCHE TU SEI COLLINA

© 1960 Ars Viva Verlag, Mainz · © renewed 1988

pp
p
pp
p
pp
p
pp
p

E CONOSCI LA

54 ca.

In quest'ultimo esempio, sempre tratto da *Sarà dolce tacere*, si ritrovano tutte le tecniche finora esposte: sono presenti *accelerando* e *rallentando*, cambi di metronomo, note tenute e sovrapposizioni irregolari.

Musical score for measures 21-25. The score is written for voice and piano. The voice part has lyrics: "TU U_ b.c. DI PA_ L RO O L LE". The piano accompaniment features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Dynamics include *pp*, *mp*, *mf*, and *p*. Performance markings include *44 ca.*, *66 ca.*, *rall.*, and *54 ca.*.

Musical score for measures 26-30. The voice part has lyrics: "b.c. TE b.c. L RRA TA b.c. C'É b.c. A b.c. E b.c. NA b.c. CHE b.c. U_". The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns. Dynamics include *p*, *mf*, and *pp*. Performance markings include *80 ca.*, *rall.*, *66 ca.*, and *rall.*.

La sovrapposizione di varie figure ritmiche era un tratto caratteristico della musica del periodo. In Ligeti se ne trova un esempio nel celebre *Lux Eterna*,

scritta 6 anni dopo *Sarà dolce tacere*: anche qui le sovrapposizioni di figure non consentono di percepire alcun tactus.

♩ = 56, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE“ * György Ligeti, 1966
 “FROM AFAR” *

Sopr. 1-4:
 stets sehr weich einsetzen / all entries very gentle
pp sempre

Alt 1-4:
 stets sehr weich einsetzen / all entries very gentle
pp sempre

1 Lux lux lux lux ae-ter
 2 Lux lux lux lux ae-
 3 Lux lux lux lux ae-
 4 Lux lux lux lux ae-

1 Lux lux lux lux ae-ter
 2 Lux lux lux lux
 3 Lux lux lux lux ae-
 4 Lux lux lux lux

5

S 1 na lux ae-ter- na lux
 2 ter- na lux ae- ter- na lux
 3 ter- na lux ae- ter- na
 4 ter- na lux ae-ter-

A 1 na lux ae-ter- na lux
 2 ae-ter- na lux ae-ter- na
 3 ter- na lux ae-ter-
 4 ae- ter- na lux ae-

Nella produzione di Nono non si trovano però solo esempi di assenza della pulsazione; il *Libeslied*, scritto nel 1954, ha una perfetta compattezza ritmica che non è mai messa in discussione.

Se si ascolta *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* del 1966, per voci e nastro magnetico, l'elemento di maggior impatto è la naturalezza delle voci, a volte urlate, a volte sussurate, delle lunghe pause che le separano, che si mescolano senza un rapporto temporale percepibile, quasi come un lamento condiviso che nasce dal basso e che ognuno porta avanti da sé, al contrario, ad esempio, del *Gesang der Jünglinge im Feuerofen* del 1955 di Karlheinz Stockhausen (sempre per per voce e nastro magnetico) dove la predominanza è il contrappunto.

In Nono spicca un'idea nuova, quella di creare forme e tensioni con una tecnica simile a quella dell'oratoria e della retorica; in *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* la tensione e propulsione non è data da un incedere ritmico incalzante, ma dalla giustapposizione di elementi tensivi liberi fra loro, come a dire: sono le parole che creano tensione, non il ritmo con cui le si pronuncia.

Nono è stato sicuramente influenzato dall'epoca in cui viveva e dagli ambienti e compositori da lui frequentati; come si è visto, anche in Ligeti sono presenti processi compositivi che portano a risultati simili a quelli di Nono, se pur con tecniche differenti. Inoltre, l'eliminazione del metro e l'emancipazione del ritmo libero, vicino al parlato, è stata una delle conquiste del '900 musicale.

Proprio questa vicinanza con il ritmo parlato credo sia una delle caratteristiche della musica di Nono: negli esempi riportati (anche nel *Liebeslied*, scritto rigorosamente a tempo) è chiaramente identificabile e distinguibile una tendenza ad un ritmo discorsivo, più simile al parlato che alla tradizione musicale. L'uso delle pause, ampiamente discusso, riporta ad una dimensione estremamente intima della musica: le pause estese si collegano inevitabilmente con i ritmi interni dell'esecutore (in primis, il proprio respiro), rendendo fortemente personale l'esecuzione ed il suo ascolto.

Recensione a Morton Feldman, *Pensieri Verticali*

Carlo Serra

Morton Feldman, *Pensieri Verticali*, tr. it. di Adriano Bottini, Milano, Adelphi, 2013.

Preceduta in Italia da un bellissimo saggio di Marco Lenzi (*L'estetica musicale di Morton Feldman*, Lim, 2009), di profonda levatura teorica, esce in Italia un'importante raccolta che comprende saggi del compositore americano Morton Feldman (1926-1987). Si tratta di una pubblicazione di rilievo, che contribuisce a far luce su una figura sfuggente e preziosa del Novecento musicale, un compositore a cui vanno strette etichette stilistiche di qualsiasi forma. Lo stesso vale per la sua musica, refrattaria ad ogni tentativo di analisi esplicativa, eppure, oggi analizzatissima.

Non è possibile dar ragione della produzione di questo autore leggendo solo i testi che *Pensieri Verticali* inanella con gusto, ma certamente il contatto con la sua scrittura, ironica e profonda, ci mette di fronte ad una rappresentazione del novecento piuttosto inattesa, spiritosa e passionale al tempo stesso. Il primo bersaglio di Feldman è certamente il serialismo, non tanto come corrente musicale (aldilà di polemiche locali, Schoenberg, Webern, Boulez vengono citati con rispetto, e si avverte una lettura profonda delle loro partiture), ma proprio per l'idea che l'aspetto procedurale, il momento della progettazione astratta della griglia, anticipi e limiti in modo troppo marcato la bellezza della risonanza del suono. Allo stesso modo, l'ammirazione per Cage o per Varèse, per l'aspetto sorgivo del suono, o per la sua diffusione nello spazio, per quell'intreccio di motivi che rende fondamentale la via timbrista nel Novecento, trova in questi testi una bivalenza fondamentale, il cui senso può essere illustrato da due esempi.



Nell'introduzione a *Crippled Symmetry* (1981) si avvia una densa riflessione sul concetto di articolazione temporale del suono, individuando nell'idea di una struttura simmetrica sproporzionata, non canonizzabile in termini di pura specularità, ma costruibile attraverso rapporti ritmici irregolari, posti in una serie che interferisce continuamente sul farsi della forma, uno dei motori della ritmica novecentesca. Appartiene alla dimensione profondamente speculativa dell'autore la ricostruzione del problema a partire dalla tecnica di costruzione del tappeto anatolico, per giungere fino a Webern: Feldman spiega che solo usando rapporti ritmici scaglionati simmetricamente (4:3, 6:5, 8:7), gli è possibile costruire una cornice in grado di ospitare il decorso temporale dei propri brani. Se guardiamo meglio dentro a questa cornice, senza temere l'occorrenza dei numeri, vediamo che essa mostra continuamente l'eccedenza di un'unità, al numeratore o al denominatore. Si fanno avanti le antiche proporzioni epimore, care al pitagorismo, sviluppate temporalmente, in una griglia che sarebbe piaciuta a Conlon Nancarrow.

Cosa nasconde la forma articolatoria? Semplicemente che, in ogni elemento della serie, si sviluppa un'asimmetria, che tocca un'unità, che la eccede o le manca. Per chiudere queste lacune, dovrò avvalermi di anelli ritmici, che possano ripareggiare questi squilibri, o che, al contrario, giochino con il senso di attesa che quella mancata risoluzione mette in gioco. Il compositore, pur avendo costruito una struttura che ha una funzione generale, opera localmente, segmento per segmento. L'apparente, magica, staticità messa in moto dalla musica di Feldman, vive nello squilibrio, nella insaturazione di questo schema, intimamente percorsa da attese, costantemente differite. Ma potremmo anche dire, con più semplicità: *Il mio scopo è un po' quello di Mondrian, che non vuole dipingere mazzi di fiori, ma un fiore per volta*, che significa, non traccio un bordo da ripartire, ma procedo figura per figura, e la forma del contorno sarà il risultato di una paziente saldatura. La durata del brano si appoggia così ad una giustapposizione di eventi posti in ciclo. In poche righe, si fa avanti una splendida riflessione sul tempo, sul decadimento delle figure, sul contrasto fra ciò che sta in primo piano e ciò che si colloca sulla sfondo: il modello visivo del tappeto anatolico ha accompagnato lo sviluppo di una analogia, che poi si è sostenuta attraverso una logica interna, di

tipo squisitamente grammaticale, che tematizza l'idea di disordine, neutralizzandola. I bordi incerti, tremolanti, della decorazione geometrica del tappeto, si trasformano in figurazioni musicali, che fibrillano nel tempo.

La lettura di Feldman ci mette spesso di fronte alla capacità di assorbire schemi provenienti dalle arti figurative, immediatamente immersi in metariflessioni compositive. Metariflessioni, perché Feldman guarda continuamente alla dimensione dell'esperienza nella sua globalità, i suoi testi parlano continuamente di incontri con pittori, musicisti, mondi, paesaggi, e contrappunti divertiti fra senso di quello che viene detto dall'interlocutore e l'evento che lo illustra. Vi è certamente dell'ebraismo in tutto questo, come vi è insofferenza marcata nei confronti di una separatezza del mondo compositivo dal consorzio umano, ma soprattutto si fa avanti una coraggiosissima rivendicazione dell'importanza del materiale musicale: la scrittura seriale tende a neutralizzare le tensioni latenti del materiale, ma per Feldman il materiale ha la consistenza del mondo, la musica esiste già, da qualche parte, e il compositore si deve limitare a conversare con lei, nell'obbligo di un ascolto *reciproco*.

Un atteggiamento sdrammatizzante e mistico assieme, che emerge nel famoso aneddoto, narrato ne *Il futuro della musica locale*, in cui Stockhausen gli chiede quale sia il suo *segreto*. La risposta è apparentemente innocente: «Di una cosa sono convinto: che i suoni sono come le persone. Se li prendi a spintoni, loro ti respingono. Dunque il mio segreto, se di segreto si tratta, è il seguente: non fare il prepotente con i suoni». Che Stockhausen domandi incredulo: «Nemmeno un pochettino?» mostra su quali meravigliose divaricazioni si sostenga il Novecento.

Il materiale va ascoltato, delibato, naturalmente dall'orecchio di un compositore (qui si nasconde la profonda contraddizione cageana, legata ad un'interpretazione mitologica del disordine), saggiato nella sua consistenza, e immediatamente strumentato. Aspetto originale, e sorprendente: non si parla di forme o di contenuti, si va subito alla valorizzazione sonora del timbro. La componente implicita in questo ragionamento è che esista una prodigiosa confusione, nella musica del Novecento, fra altezza e timbro, e che spesso, l'evoluzione del timbro sia stata solo una maschera per l'evoluzione dell'altezza. Ma anche che il piano percettivo chiami immediatamente ad un confondersi di suono e mondo, che vi sia sovrapposizione continua fra vita e ascolto. Il suono, e la musica, *accadono*, e si commentano da soli.

Per dar ragione di tali posizioni Feldman connette l'idea di *non fare il prepotente con il suono* a quella di una riapertura teorica del tema del timbro, portandoci nel cuore della matericità sonora, in cui, come diceva Varèse, la densità degli eventi costruisce la forma. La musica di Feldman, si fa carico di tale recupero in termini di pratica compositiva, che richiede di calarsi *immediatamente* dentro all'atmosfera del brano, della sua materia, come accade nei racconti di Kafka, orgogliosamente rivendicati come modelli narratologici del musicale, non meno della pittura gestuale.

Il tema del materiale sonoro continua così ad emergere ossessivamente. Anche in forma negativa. Illustrando la propria pratica compositiva, il musicista ci avvicina ad un tempo di un quartetto d'archi, per poter esibire il modo di disgregazione del materiale musicale: si costruisce in modo di poter giustapporre qualsiasi cosa a qualsiasi altra, *ottenendo lo stesso effetto di normalità*, attraverso la riproposizione di un modulo che funga da connettore. Ma ora è la stessa prassi costruttiva a rivelarsi un *incubo, perché, alla fine, è come uno di quei puzzle in cui ogni pezzo che inserisci combacia, ma poi alla fine ti accorgi che l'immagine non è quella giusta*.

Kafka va braccetto con una riflessione profonda sul disordine in musica: localmente, il disegno regge, nel complesso la modularità asimmetrica crea una forma che si disgrega, nel suo stesso manifestarsi. Incapacità del compositore? No, una visione della struttura scossa dal campo di forza: in fondo, il discorso sulla rappresentazione del mazzo di fiori alludeva già a questa centralità della figura, che sgretola la griglia, ricostituendola. Ma la matericità del suono eccede la capace formale della gruccia temporale, le resiste, e l'idea di forma come densità degli eventi allude ora proprio a questo indebolimento, alla impossibilità di arginare il materico. Il flusso del tempo prende ora un'altra consistenza, perché la nozione di processo viene indebolita, attraverso la sua dilatazione, in cui gli eventi sonori ci vengono incontro, si fanno contemplare, fino alla dissoluzione.

Difficile ripensare con maggior radicalità il rapporto fra forma e processo, che ancora vede predominare la prima, collocando però l'ascoltatore ad una dimensione di tale vicinanza al suono (ecco a cosa alludeva il discorso sulla strumentazione), che ora il singolo fiore copre ed ottunde tutta la prospettiva visuale, in una forma di neocostruttivismo, tutta da ripensare. Forse il Novecento musicale potrebbe essere ripensato anche da questa prospettiva

sgheba e disincantata, inserita nel cuore della musica e delle sue regole grammaticali, non meno di quanto non lo sia in quello filosofico. La questione che emerge in modo potente, è il rapporto che lega la materia dell'oggetto musicale agli schemi in cui deve vivere, e il peso delle sue resistenze, che fa ostacolo all'essere totalmente assorbito in una struttura di tipo linguistico. Vi è un coraggio della teoria, che si trasforma in pratica musicale, ma non vi è spazio per urla o proclami, bensì un gioco divertito, esemplarista, come se il sorriso arguto possa insegnare una forma di ascolto, che è anche una regola di vita.

Feldman sembra così rivendicare, nella sua continua ricerca di un dialogo con le arti figurative, la possibilità di un pensiero trasversale, che possa individuare una grammatica comune a configurazioni di senso diversificate, come se l'immagine musicale dello schema infranto e le strutture ambigue della pittura americana, in cui forma e materia collassano assieme, potessero, in qualche modo, riaprire una fluidità che salvi il momento sorgivo in cui la struttura sonora si apre e si dilata, andando oltre il confine della pensabilità del profilo imploso.

Vorrei chiudere questa recensione, ricordando che alcune delle più belle riflessioni sul tema della funzione del materiale e della via timbrica novecentesca, sono oggi reperibili in rete, nel bellissimo saggio *Barlumi per una filosofia della musica*, di Giovanni Piana (<http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-della-musica/72-barlumi-per-una-filosofia-della-musica>). Consigliamo tale lettura a chi voglia farsi un'idea di questo problema, per anni sfuggito ad una musicologia molto ideologica.

Recensione a *Musiche*, di Lelli e Masotti

Carlo Serra

Lelli e Masotti, *Musiche*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2016.

L'importante catalogo, che accompagnava la mostra tenuta presso la perugina *Galleria Nazionale dell'Umbria* nell'estate 2016, sollecita riflessioni che, sulle prime, potrebbero sembrare lontane dal mondo della fotografia.

Nel 2006 Steven Feld, etnomusicologo profondo ed inquieto, presentò a Milano uno splendido concerto, e un notevole documentario, su un'esperienza denominata *Accra Trane*, in cui rivisitava la musica di Coltrane, con due straordinari musicisti del Ghana, Nii Noi Nortey e Nii Otoo Annan. Il tema della ricerca, in cui studio etnologico e pratica musicale trovavano un equilibrio felice, è stato narrato da Maurizio Corbella in una intervista pubblicata su *Amadeus*, dove prende forma una raffinatissima discussione sul jazz ed il cosmopolitismo, tema notevole, vista la ricchezza di possibili radici di queste musiche, di cui parlava, con finezza, Steve Lacy, quando sosteneva, in coraggiosa controtendenza, che il jazz era un genere misto, contaminato, non solo negritudine (<https://static1.squarespace.com/static/545aad98e4b0f1f9150ad5c3/t/5470f3b1e4b09e5ea7e13684/1416688561338/Amadeus+Feld.pdf>): il nodo della discussione si salda attorno ad un concetto penetrante, e oggi profondamente disatteso. Nella parole di Feld: *Prendiamo Nii Noi: ecco un uomo che ha ascoltato per quarant'anni la stessa musica che ho ascoltato io. Come ci si può interrogare sulle complesse vie attraverso cui vite così distanti sono state guidate a lungo da medesime passioni? Come si può spiegare l'ironia di incontrare, in un posto "lontano" come Accra, un uomo che ti spiega che John Coltrane gli ha salvato la vita?*



Si dicono molte cose, ma soprattutto si punta ad una dimensione universale del musicale, che, trapassando contesti culturali diversissimi, illumina da punti di vista sideralmente lontani, lo stesso oggetto, le strutture sonore pensate da Coltrane. Un'idea che si rifrange in forme diverse, che rimandano alla medesima esperienza sonora, che si propone come *un* oggetto, attorno a cui possono proliferare sguardi diversi, che ne mettono continuamente alla prova la consistenza. Sulla musica di Coltrane convergono così ricerche, affetti, stili lontani, collegati da domande comuni, in grado di guidare pratiche musicali.

Durante la proiezione del documentario che accompagnava il concerto, ad un certo punto, la cinepresa entrava nella stanza di uno dei musicisti, per saggiarne fonti e amori. Avevo a fianco a me un musicologo fine come Emilio Sala, che, guardandomi, osservava divertito quanto quella camera, piena di dischi, gli ricordasse la sua, secondo un taglio generazionale che scavalcava le grandi distanze che separano l'Europa dall'Africa, e, mentre lo diceva, mi rendevo conto che molti degli album inquadriati, erano quelli che ascoltavo anch'io, e che parlavano non solo di Coltrane, ma di un intero panorama musicale, da cui, si sarebbe distillato, progressivamente, un gusto. Qualcuno potrebbe chiamarlo il "mondo della vita", un tessuto di credenze condivise, che quasi non sentiamo il bisogno di riattivare, ma che agisce dentro di noi, continuamente, facendoci intendere con gli altri, come ci hanno insegnato Wittgenstein e Husserl.

Guardando le foto del catalogo, viene subito in mente l'episodio: nella snella postfazione, Lelli e Masotti ci dicono che Musiche non offre confini, è una linea di suono, un mix sovramusicale in scorrimento [...] che dicono storie accadute nel tempo e lì sospese rimangono; momento precisi, densi di significato, eppure leggeri ed ironici. Il passo risuona nella bella presentazione di Marco Pierini, quando si osserva che ogni fotografia, assume in sé un carattere di atemporalità e di universalità, che trascende il mero fenomeno. Osservazione profonda, che entra in un problema spinoso: con Roland Barthes, ci siamo abituati ad una concezione della fotografia dove il reale irrompe e muore, in cui il fotografo vive lo scatto come Orfeo, dove il senso dell'immagine non potrà che essere quello di una perdita, di un contatto commosso con il morso di un reale, che ci ha definitivamente abbandonato.

Bellissimo e profondo, certo, ma di fronte a questo diffondersi del funebre vorremmo dire che la fotografia, proprio per la sua capacità di stringere un

momento narrativo, quasi drammaturgico, su cui confluiscono passato e futuro, senso della sequenza trascorsa, e momento che prepara al salto nel futuro, è innestata nel *vitale*, e non parla soltanto di memorie inabissate, ma proprio di quel momento *li*, di quando quella cosa è accaduta, catturata in un eterno *presente*, che continuamente riattiviamo, e a cui abbiamo imparato, a differenza di Barthes, a non chiedere troppo, secondo la disincantata e profonda visione di Paolo Spinicci. A non chiedere un reale, ad esempio, che metta in gioco la continuità del movimento, che la macchina fotografica non cerca, ma da cui *seleziona*.

Le foto rimangono *sospese*, ma non sono precarie, la precisione del momento è direttamente proporzionale alla densità dei significati narrativi: il fotografo, che ci regala oggetti muti, trova qui un suo paradossale punto di contatto con il musicista, che lavora con una materia, il suono, in grado di portare il tempo sul piano della sensibilità, di riempirlo con il processo di attacco, durata ed estinzione in cui il vibrare della materia dello strumento rende percepibile il flusso, con il suo semplice appoggiarsi sopra.

Ma sospensione significa che fotografo e musicista sono prigionieri, e sfruttatori, del tempo. Il suono corre veloce, non ha il tempo di invecchiare, dice Piana, e le tecniche strumentali, la dimensione gestuale, l'incontro di corpi e corpi sonori, le prassi compositive raccontano un problema inaggirabile, che sembra occupare la puntualità del qui e ora, senza la possibilità di una seconda "take" come diceva Glenn Gould, o come praticavano gioiosamente Frank Zappa, o i Beatles.

Le espressioni concentrate, ironiche, divertite, appagate e inquiete del musicista passano attraverso questa dimensione, in cui è sempre troppo tardi per proteggersi ed troppo presto per non annoiarsi: e la vita del fotografo non è meno scomoda, nel suo dover cogliere il momento, la situazione, il contesto, mostrando sempre più di quanto non si veda, al primo approccio. Tale lavoro impone una strategia dello spazio, un pensare per scorci, punti di vista, in cui il taglio prospettico piega le strutture del tempo, facendole convergere nella posa, che vediamo ora: l'accadere della foto cancella quel moltiplicarsi dei punti di vista, attraverso cui è stata sentita. Potremmo chiamarla sincronicità.

Il *qui e ora* si allarga in un transito per il permanente: del resto, chi conosca, anche solo un poco, il mondo della musica sa quanto il paradosso

dell'evento, del momento in cui avviene tutto, sia una sorta di ossessione condivisa, quasi uno sport. Lo stesso accade per l'apparente precarietà ontologica del fotografo, che porta l'alito della vita nella staticità: il passato è una maschera, guardando foto, ritratti e situazioni veniamo risucchiati, osservati, riflessi, in un *presente* carico di tensione, che è, in fondo atemporale nel senso di Pierini, sottratto cioè al fluire indifferente degli eventi. Il bianco e nero potenzia le sintesi immaginative, e la complicità che stringe immagine e spettatore, ma su questi temi rimando al bel volume *Simile alle ombre e al sogno* di Paolo Spinicci.

Siamo partiti dal tema dell'idea di musica, che sostiene *Musiche*, ed abbiamo incontrato, tramite Coltrane e il Ghana, un cosmopolitismo, che mette in gioco un pensare in grande. Io credo che anche Lelli e Masotti ci facciano pensare in grande, illuminando il senso del musicale in contesti diversificati: così incontriamo una vicenda in cui la performance di Bennink e Brotzman contrappunta la magia del gesto di Kleiber, con quello sguardo in traducibile, che dice già tutto, o entriamo nel momento di intenso studio in cui vengono colti Abbado e Stern. Ancora il gesto, Dudamel e Stratos raccontano l'accadere del suono nel conflitto fra le tensioni del braccio destro e sinistro: mondi remoti, eppure così vicini, sul piano della dimensione umana, e indifesa, della ricerca.

Quasi quaranta anni di storia della musica, senza confini di genere, tornano potabili, e lo fanno con la leggiadria di una danza, dove divertimento e commozione si intrecciano, in un proliferare di affetti messi in gioco dalla diversità dei caratteri musicali, che Lelli e Masotti ci raccontano, e pongono in sapiente contrappunto.

Il viso pensoso di Nono e i denti stretti di Honsinger, il ripiegarsi sullo strumento di Rostropovitch o l'aprirsi del corpo che sostiene lo strumento ne *La veglia degli angeli*, il risvegliarsi dell'orgoglio nero in James Brown, l'improvvisazione, fra i costumi dell'Art Ensemble e la magia istrionica di un Davis, catturato nell'ascolto di Darryl Jones, sono solo alcune pagine di un diario che muove una tale densità culturale, che per venir commentata, imporrebbe forme efrastiche che mancano a chi scrive.

Eppure, tutto è sotto gli occhi, si guarda, spesso si sorride, e anche questo mostra quanto sia difficile strecciare il piano dell'immaginario da quello del

documentale, un'ambiguità che torna continuamente, quando si entra nel terreno del ritratto, regione in cui il realismo balbetta spesso e volentieri, consegnandosi al mitologico. Del resto, l'immagine del musicista che suona gioca con un fondo di teatralità, mai pienamente esplicitata, spesso involontaria, ma sempre operante, in modo più o meno somnesso.



Maurizio Pollini, Milano. Teatro alla Scala

Chiunque abbia ascoltato un concerto di Maurizio Pollini conosce questa situazione: vi è ispirazione profonda, ma anche l'immensa fatica dello scavo e dell'ascolto, il corpo che patisce ed esplora, il canto interiore che sostiene nella *solitudine*. Dietro a quell'idea di perfezione, si fa strada il senso di una ricerca continua e logorante, tesa all'ascolto dell'ultimo suono, all'ultimo grappolo accordale, che si è già allontanato, mentre si fanno avanti i successivi. Impossibile distinguere fra forza e fragilità perché qui si esce dall'istante, rimanendo sempre in bilico: quanto pudore, nel cogliere un momento come questo, in cui tutto *accade insieme*. Il fotografo sceglie un punto di vista estremo, collocandosi nella piccola stanza che sostiene il grande lampadario della Scala. il massimo della lontananza garantisce un'intimità che protegge fotografo e soggetto, da una prospettiva che non ti aspetteresti.



Steve Beresford, *Workshop Freie Musik*. Berlino, Akademie Den Kunste

Fotografare significa pescare nell'evento e nei suoi dintorni, cogliendo l'interazione del pubblico, che qui si fa fotografia nella fotografia: Steve Beresford colto *in bilico* nel momento gioioso dell'improvvisazione e del paradosso, che stravolge lo stesso rapporto organologico con lo strumento. Avanguardia raffinata, che mescolava sapientemente teatro e musicalità, confrontandosi con Berio, Evan Parker e Turet, mettendo alla prova piani giocattolo, grancoda ed euphonium, oggi colpevolmente poco studiata. Giocare con l'improvvisazione, al limite della caduta, aprendo il flusso musicale verso quel cosmopolitismo culturale, che Feld ha colto come un carattere del contemporaneo, certo, ma, guardando la foto, viene da chiedersi, fra i mille segni del tempo che dissemina, quali dischi potessero abitare la stanza dell'imprendibile musicista inglese: ognuno si immagini una risposta.

La lunga fedeltà di Adorno a Berg

Marco Gatto

In uno splendido *Ricordo* datato 1968 – eppure frutto di una lunga rielaborazione di riflessioni e impressioni appuntate a partire dal 1936 – Adorno tratteggia con garbo ed essenzialità i nodi salienti della personalità di Alban Berg, suo maestro e principale interlocutore in materia di musica nuova. Pur sempre seria ed equilibrata, la prosa adorniana si abbandona talvolta all'emozione del ricordo, con un garbo che permette di cogliere con assoluta nettezza il particolare rivelatore, il dettaglio illuminante. È così nel caso della chiusa, che vale la pena di riportare quasi per intero:

Negli undici anni che lo frequentai avvertii sempre in modo più o meno chiaro che, come persona empirica, egli non era completamente presente, non partecipava del tutto al gioco; ciò veniva talvolta alla luce in momenti di assenza, che coincidevano con l'espressione inespressiva dei suoi occhi. Non era mai identico a se stesso, nel modo esaltato dall'ideale esistenziale, ma aveva una particolare inafferrabilità, persino qualcosa di distaccato, da spettatore, quello che Kierkegaard rimproverava all'estetico soltanto per puritanesimo. [...] L'esistenza empirica di Berg era subordinata alle esigenze primarie della produzione; egli fece di se stesso un suo affilato strumento, e la saggezza conquistata finì solo per creare circostanze che gli consentissero di estorcere l'opera strappandola alla propria debolezza fisica e agli ostacoli psicologici. Si sapeva così vicino alla morte da prendere la vita come un fatto provvisorio, volgendosi solamente a ciò che poteva restare, ma senza durezza ed egoismo. [...] Non si teneva saldamente aggrappato alla vita, che era come posta sotto una clausola di riserva, insieme narcisista e dimentico di sé. Di qui la sua ironia. Se gli intellettuali non devono essere padri, Berg non lo era al massimo grado che sia lecito sperare; la sua autorità era la perfetta assenza



di natura autoritaria. Gli riuscì di non diventare adulto senza restare infantile¹.

Non poteva esimersi Adorno dal ritrovare in questo solo apparentemente contraddittorio modo di vivere l'incarnazione di una sorta di dialettica esistenziale. Sicché l'opera di Berg appare sempre permeata da un'«autoestrazione» che garantisce al compositore uno sguardo dall'alto sulla sua opera. I lavori di Berg appaiono costantemente in lotta con la propria negazione: e il travaglio del “minimo passaggio”, della mediazione a tutti i costi, entro cui scorgere i mille rivoli delle potenzialità inesprese, riconducono a una forma, persino sofferta, di umanesimo: «Nessuna musica del nostro tempo fu umana come la sua; e ciò lo sospinge lontano dagli uomini», chiosa Adorno, in obbedienza a un andirivieni appunto dialettico. La musica di Berg – che l'autore di *Filosofia della musica moderna* non tarda a definire «dell'umanesimo reale» – realizza quel che il modernismo della Scuola di Schoenberg aveva presentato: la necessaria compenetrazione tra esperienza della crisi e necessità di un utopismo concreto, nel cui dissidio far affiorare la praticabilità di un lavoro umanizzante e consapevole di fronte ai drammi della Storia (in quel momento incarnati dall'hitlerismo). Non doveva che essere l'opera, e il dramma psichico a essa legato, nella sua drammatizzazione del conflitto psichico e sociale, il terreno più fertile di questa speranza. E, allo stesso, tempo la sede di una ritorsione verso l'incancrenirsi di quelle forme tradizionali che in Berg, non a caso, assumono veste nuova, senza necessariamente essere avvertite come innovative a tutti i costi. Ciò perché – Adorno lo intuisce straordinariamente – il processo di mediazione che presiede alla poetica berghiana non può fare a meno del principio di nascondimento del lavoro formale e artigianale, cosicché anche il più esibito dei processi manuali, la tecnica dodecafonica, venga manipolato «al punto che quasi non se ne not[i] nulla». Restituendo tuttavia, al fine di questo travagliato cammino, il senso ultimo di una totalità che non si compiace di sé e quindi il punto di approdo del lavoro dialettico: «la rinuncia a un'unità esteticamente senza frattura in un mondo che consente continuità e totalità soltanto come farsa». Ecco perché così tanto a Benjamin somiglia il Berg di Adorno².

¹ Theodor W. Adorno, *Alban Berg. Il maestro del minimo passaggio* [1968], a cura di Paolo Petazzi, Milano, Feltrinelli, 1983, pp. 51-52.

² Ivi, pp. 22, 17, 18, 32 e 34.

Molto ci sarebbe da aggiungere su quanto il rapporto tra il filosofo e l'autore della *Lulu* rispecchi i sentieri culturali del tempo. E, in tal senso, si può affermare che solo in superficie la loro fu una relazione tra allievo e maestro – anche e soprattutto in ragione della problematica attività di compositore intrapresa da Adorno, stretta tra le necessità della filosofia e la volontà di considerarsi sempre e comunque un musicista, come bene hanno mostrato gli studi di Giacomo Danese³. Bensì fu un profondissimo scambio di reciproche confluenze, cosicché sarebbe da ricercare anche in Adorno – nell'allievo Adorno – uno stimolo per Berg a riflettere sui problemi specifici dell'attività compositiva.

Del resto, la recente pubblicazione in lingua italiana della corrispondenza che i due ebbero tra il 1925 e il 1935, curata con estrema efficacia da Henri Lonitz, nella traduzione di Roberto Di Vanni, mostra con chiarezza quanto Berg fu centrale per le sorti musicali (e non solo) di Adorno e quanto Adorno fosse importante per Berg ai fini di una riflessione sulla musica. Le lettere sono ricchissime di suggestioni e di contenuti: in particolare nelle prime, un giovane Adorno, desideroso di intraprendere lo studio della composizione, si dimostra generoso nelle argomentazioni e si abbandona a considerazioni non certo laterali, persino utili per l'approfondimento del suo pensiero. In una lettera del 27 dicembre 1925, commentando una replica del *Wozzeck*, e in particolare la nota scena della locanda, il filosofo riflette, ad esempio, su una peculiarità originale e nuova del linguaggio berghiano: «si tratta di un geniale azzardo mai udito che è riuscito in virtù del modo con cui qui l'elemento triviale, diffusamente elementare, viene colto e inglobato: il cantare stonato come motivo costruttivo è una scoperta sensazionale da un punto di vista metafisico e sorpassa le intenzioni più segrete di Mahler»; per poi dire che nell'opera di Berg – qui appunto considerato un degno erede mahleriano – «l'«inespressivo» può fare il suo ingresso nella musica»⁴. Una notazione, questa, che Adorno svilupperà, in un intervento del 1955, allorché sarà chiamato a riflettere sullo stravolgimento della marcia in una direzione straniante, in cui l'elemento popolare o triviale viene riconvertito in una tipologia umana

³ Cfr. Giacomo Danese, *Theodor Wiesengrund Adorno il compositore dialettico*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008.

⁴ Theodor W. Adorno e Alban Berg, *Sii fedele. Corrispondenza 1925-1935* [1971], a cura di Henri Lonitz, con una nota di Paolo Petazzi, Milano, Archinto, 2016, pp. 47 e 48. D'ora in poi l'indicazione della pagina si trova nel testo.

più generale, secondo un processo che proprio Mahler mette in scena in alcuni lavori sinfonici (in particolare nella *Terza*). In Berg, l'ingresso del mondo concreto nell'oggettività astratta dell'organizzazione musicale rispecchia una sorta di tensione umanizzante che si oppone alla crisi storica più generale: «il caotico frastuono della musica in scena» che irrompe nella stanza di Maria «diviene un archetipo del potere violento che la musica militare esercita su coloro che essa trascina a forza nel collettivo» – esito nel quale non può non vedersi l'annichilimento della soggettività sotto uno sciamanizzante totalitarismo belluino. «In Berg – continua Adorno – non c'è nulla dello sprezzante umorismo della freddezza, nulla di sarcastico; proprio il fatto che la felicità di quelle danze sia falsa, sì che chi ne gode è tratto in inganno, crea la mortale serietà e una stratificazione di molteplici livelli che trasforma tutto l'esterno a immagine dell'interno, senza dimenticare quanto il mondo interiore misteriosamente distorto di coloro che sono l'uno all'altro alienati sia esso stesso soltanto una copia della dannata esistenza interiore»⁵, secondo un tema comunque caro al modernismo che pensa in modo disilluso le possibilità collettive di emancipazione.

Pur ammirando le doti intellettuali dell'allievo, Berg non solo lo esorta a dedicarsi con più forza alla composizione, ma spesso ne stigmatizza la complessità argomentativa e l'eccesso di asperità espositive (limite che già Schoenberg aveva rintracciato, non senza polemica, nei suoi scritti). È indicativa la risposta di Adorno: «Le prometto solennemente di scrivere in modo *realmente semplice e chiaro*; per un pubblico di proletari sono sicuro di farcela, è solo con i borghesi che non ci riesco, perché a loro non posso mai dire direttamente quello che penso» (p. 102). È un tema che torna sottotraccia, questo dell'impossibile equilibrio tra attività intellettuale e lavoro artistico (e forse anche indice di un residuo romantico in Berg, che vede nell'artista un uomo più “semplice” dell'intellettuale, più istintivo e meno cerebrale). Nella lettera del 28 gennaio 1926 Berg esprime con chiarezza questo dubbio: «Che non ne scapiti [dalle fatiche dell'impegno filosofico] la Sua opera musicale (intendo dire il fatto di comporre), cui annetto così grande importanza, è un timore che mi afferra ogni volta che penso a Lei. È chiaro: un giorno, dal momento che Lei è una persona che mira al tutto (Dio sia lodato!), dovrà

⁵ Theodor W. Adorno, *Berg*, cit., pp. 17-18.

scegliere tra Kant o Beethoven» (p. 60). Così Adorno risponde il 28 giugno dello stesso anno: «comporre resta per me la realtà spirituale decisiva» (p. 79), al netto di un lavoro musicologico che lo occupa a lungo, e che non ha remore a definire «la mia seconda attività», rispetto a quella più «autentica» della composizione (p. 87); o ancora, più in là, nel 1928: «l'unica cosa che davvero valga la pena comporre» (p. 142); per poi spingersi oltre: «in questo momento sono interamente consacrato alla musica, intendo dire alla composizione, e anche se dovessi ottenere l'abilitazione i miei obblighi universitari resterebbero un'attività secondaria» (p. 148).

Vi sono poi lettere di taglio assolutamente saggistico, la cui lettura è utilissima per comprendere la posizione di Adorno su alcuni temi caldi della scuola schoenberghiana. Sempre nel '26, in agosto, Adorno esplicita una posizione che sarà poi ripresa nei lavori filosofici più importanti. Ragionando sulle «*opportunità*» offerte dalla tecnica dodecafonica – «e cioè il fatto che la possibilità di *sviluppo* è garantita ogni volta grazie alla disponibilità della serie» –, Adorno non si esime dal considerare che tuttavia «essa non può, non deve definire un canone “positivo” dell'atto compositivo» (p. 93), pena la sua trasformazione in un esercizio accademico e sterile. Questa cautela ritorna, a freddo, in altre considerazioni sulla musica nuova e sul suo spirito progressivo, in cui Adorno vede, dialetticamente, sempre la possibilità della sua negazione. Nel *Ricordo* di Berg e dei suoi *Tre pezzi per orchestra*, ad esempio, dell'idea che il pubblico potesse udire per la prima volta un accordo di ottoni di otto suoni diversi, immaginata dal compositore in modo da mettere a dura prova la sopravvivenza dell'uditorio, si paventa subito il suo potenziale convertirsi nell'instaurazione di un nuovo ordine normalizzante: «il fatto che [il pubblico] sopravvisse e che nel frattempo si abituò a un materiale assai più ribelle è piuttosto segno di una neutralizzazione che di felice progresso della coscienza musicale»⁶. E a proposito della dodecafonia i possibili rovesciamenti sembrano per Adorno essere alle porte, tant'è che non ha remore a dichiarare in modo netto la sua posizione: «esiste solo una tecnica dodecafonica “negativa”, intesa come estremo caso-limite razionale della dissoluzione della tonalità (anche laddove un elemento tonale si manifesti in un contesto dode-

⁶ Ivi, p. 37.

cafonico, perché in questo caso, dal punto di vista costruttivo, in *quanto casualmente tonale*, risponderebbe solo a un'esigenza della serie). *Non* esiste una tecnica dodecafonica positiva a garanzia della capacità della musica di proseguire lungo la strada dell'oggettività» (p. 93). A conferma di questa ipotesi è il giudizio sui *Vier Stücke* per coro misto op. 27 di Schoenberg: «Che la crisi attuale di Schoenberg non derivi dalla tecnica dodecafonica, ma da lui stesso, lo dimostra il quartetto scritto da Lei. Tra le Sue opere e le ultime di Schoenberg non è proprio possibile fare un confronto: le Sue sono vive, quelle sono diventate esse stesse un fenomeno storico» (p. 125). O ancora, a seguito di un approfondimento della *Suite* op. 29: «non posso più ignorare il fatto che per Schoenberg la tecnica dodecafonica è diventata tuttavia una ricetta e funziona *meccanicamente*» (p. 138).

Ma la strada dell'oggettività percorsa da Berg sembra muoversi su binari alternativi, con l'utilizzo assai originale e melodico della serie. È il dilemma che preoccupa Adorno e nel quale convergono tutte le sue perplessità, perché, al fondo, suggerisce quanto sia impossibile afferrare Berg con le molle dell'ortodossia. E nelle lettere si ha proprio l'impressione di questo rovello. Qualche giorno più tardi, in una missiva del 21 agosto 1926, Berg non a caso risponde sul punto: «Per quel che riguarda la tecnica dodecafonica, la cosa più notevole mi sembra il fatto che non esclude la tonalità (come intenzione e non come semplice casualità, ciò che sarebbe evidentemente senza senso). Questo fa sì che molte delle cose che Lei esprime così finemente mi risultino discutibili» (pp. 95-96). È insomma il radicalismo compiaciuto del giovane Adorno a infastidire sottilmente Berg – quel modo assai mordace (che il filosofo avrebbe poi temperato, assicurandosi più un estremismo concettuale che una verbosità esibita) di scagliarsi contro il «nuovo classicismo [che] ha completamente pietrificato la vecchia guardia e ha reso i giovani codardi, indolenti e irresponsabili» (p. 102), e che viene definito, senza remore, «fascistizzante» (p. 98). Ma, nello stesso tempo, l'idea che si fa strada nelle considerazioni del giovane filosofo – e che solo in parte ha punti di contatto con la specificità del lavoro di Berg – è quella di un equilibrio fra libertà e rigore, tra espressività e disciplina, che in Schoenberg sembra venire meno: «Resto oggi come ieri fermamente dell'idea – continua Adorno – che la libertà della costruzione immaginativa, come è stata eretta a obiettivo poetico

in *Erwartung*, sarà fruttuosa in modo decisivo per la musica assoluta, più fruttuosa di qualsiasi ricostruzione di forme già esistenti; e più passa il tempo più vedo nella tecnica dodecafonica il mezzo per spostare l'organizzazione del materiale dietro la facciata, vale a dire dietro la musica che appare e risuona, e per lasciare che si abbandoni liberamente all'immaginazione» (p. 149). Impossibile non vedere in queste affermazioni una prefigurazione delle tesi di *Teoria estetica* o di *Dialettica negativa*. Paolo Petazzi, nel saggio che accompagna l'edizione di cui stiamo parlando, ha ricostruito con chiarezza i rapporti tra Adorno, la scuola dodecafonica e la particolare presenza di Berg in questo contesto (cfr. in part. pp. 300 e 301).

Le lettere offrono ovviamente uno spaccato reale della crisi storica che attanaglia l'Europa centrale in quegli anni. È Adorno, in una lettera del 23 settembre 1931, a menzionare il farsi norma di un «orizzonte immaginativo desolato nel quale siamo costretti a vivere», tale da precludere «ogni libertà e quindi anche ogni autentica produttività» (p. 226). Due anni dopo, Adorno descrive a Berg le difficoltà occupazionali derivanti dalle leggi razziali: «la *venia legendi* mi è stata ritirata sulla scorta del paragrafo riguardante gli ariani [...]. I miei tentativi di trovare un posto in un'università straniera si spingono fino a Vienna [...]: per me questa soluzione sarebbe la migliore – l'unica che non avrebbe nulla di un'"emigrazione"» (pp. 240 e 241). Allo stesso modo Berg, pur non essendo ebreo, ma colpevole di scrivere musica comunque progressista, lamenta del trattamento riservato al proprio lavoro: «la situazione che si è venuta a creare *per me* sotto il nuovo regime è assolutamente particolare. Naturalmente, in Germania non viene suonata neppure una nota di musica mia» (p. 244).

Il carteggio si interrompe a causa del decesso di Berg, avvenuto il 24 dicembre 1935. È di certo toccante la lettera di Adorno alla vedova Helene, che il curatore ha con solerzia collocato in appendice: «Non ho molte parole da dire. Quest'ultimo colpo mi ha annientato al tal punto che non ho altro desiderio se non quello di poter seguire presto l'amico amato, al quale come artista e come persona sono debitore dei miei più bei momenti. Un'esistenza che non possa più orientarsi su di lui mi risulta del tutto priva di senso» (p. 283). Testimonianza, questa, di un affratellamento sincero, dovuto alla ricerca, da parte di Adorno, di un padre musicale in grado di garantirgli, da vero maestro, un'autonomia di pensiero, e all'indole solidale e generosa di Berg, sempre

impegnato nella valorizzazione dei giovani talenti e nella trasmissione disinteressata del sapere⁷.

⁷ Cfr. su quest'aspetto del carattere di Berg il libro di Volker Scherliess, *Alban Berg* [1975], Fiesole, Discanto, 1981, in part. pp. 79-80.
