



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 2023 – Numero XXVII (1)

ISSN: 2465-0137

riviste.unimi.it/index.php/demusica

DIRETTORE

Carlo Serra, Università della Calabria

REDAZIONE

Nicola Di Stefano (caporedattore)

Matteo Chiellino

Alessandro Decadi

Filippo Focosi

Marco Gatto

Domenico Passarelli

COMITATO SCIENTIFICO

Giovanni Piana, Università degli Studi di Milano †

Alessandro Arbo, Université de Strasbourg

Edoardo Ballo, Università degli Studi di Milano

Alessandro Bertinetto, Università degli Studi di Torino

Sergio Bonanzinga, Università degli Studi di Palermo

Steven Feld, University of New Mexico

Christian Ferlaino, Università della Calabria

Cesare Fertonani, Università degli Studi di Milano

Elio Franzini, Università degli Studi di Milano

Antonio Grande, Conservatorio di Musica di Como

Marcello La Matina, Università degli Studi di Macerata

Maddalena Mazzocut-Mis, Università degli Studi di Milano

Markus Ophaelders, 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

Sommario

Saggi

Gabriel Fauré: un altro modernismo?

Artin Bassiri Tabrizi

Segni e suoni: un'analisi linguistica della semantica dei codici musicali

Luca Capone

Wittgenstein tra il formalismo e l'antiformalismo musicale

Gabriele Campari

La complessità della relazione tra musica ed emozioni.
L'interazione tra espressività del codice ed esperienza dell'ascoltatore oltre le dicotomie dell'estetica analitica

Andrea Velardi

Allegati

Note su *Forme dell'addio* di Ernesto Napolitano

Angelo Pinto

La nonlinearity nella musica di Schumann, un esempio
dal *Nachtstücke* op. 23

Mirio Cosottini

Recensioni

Recensione a Emanuele Pappalardo, Composizione e analisi nelle
prime fasi di studio dello strumento musicale. Aspetti cognitivi,
creativi, affettivi e relazionali

Luca Cianfoni

Gabriel Fauré: un altro modernismo?

Artin Bassiri Tabrizi

Abstract

Fauré's music is still today the subject of many misunderstandings and a general devaluation both by listeners of classical music, by performers and, obviously, by music critics. Situated between the end of the 19th and the beginning of the 20th century, his production is imbued with the complexities and contradictions of this period. But how is it a reflection of this? In other words, how is it possible to approach this "closed garden" hermeneutically without getting lost in ambiguity? This article is an opportunity to reflect again, in light of the centenary of his death (1924), on the French composer and on a certain inability of musical criticism to frame his values. In what sense can Fauré's work be defined as "modernist"? Using the thought of the critic Antoine Compagnon as a reading prism, but also the philosophical interpretation of Jankélévitch, we will attempt to define some traits of Fauré's production. Particular attention is paid to the experience of listening to Fauré.

Keywords: Modernism; Fauré; Jankélévitch; Listening; Critics.



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

Sommario

La musica di Fauré è ancora oggi oggetto a molti fraintendimenti e a una generale svalutazione sia da parte degli ascoltatori della musica classica, che degli interpreti fino a, ovviamente, la critica musicale. Collocandosi tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, la sua produzione è impregnata delle complessità e delle contraddizioni di questo periodo. Ma in che modo essa ne è un riflesso? In che modo, cioè, è possibile approcciarsi a questo “giardino chiuso” ermeneuticamente senza perdersi nelle ambiguità? Questo articolo è l'occasione di riflettere nuovamente, alla luce del centenario dalla morte (1924), sul compositore francese e su una certa incapacità della critica musicale a inquadrarne i valori. In quale senso l'opera fauréana può definirsi “modernista”? Utilizzando come prisma di lettura il pensiero del critico Antoine Compagnon, ma anche l'interpretazione filosofica di Jankélévitch, si tenterà di definire alcuni tratti della produzione di Fauré. Un'attenzione particolare è rivolta all'esperienza dell'ascolto di Fauré.

Parole chiave: Modernismo; Fauré; Jankélévitch; Ascolto; Critica.

1. Introduzione

In un articolo pubblicato nel 1924 per *The Musical Quarterly*, Aaron Copland definiva Gabriel Fauré “a neglected master”, un maestro dimenticato. Copland notava come l'opera di Fauré fosse praticamente sconosciuta in America e nel resto del mondo, salvo che, ovviamente, in Francia. Da un certo punto di vista, per Copland la musica di Fauré sembra “non esportabile” al di là della terra natale, in quanto musica “essenzialmente gallica”. Ma va detto che persino in Francia Fauré non nutrì di una fama incontestabile: da una parte, la rivoluzione estetica di Debussy oscurava il lavoro fauréano che, d'altra parte, era principalmente relegato dagli studiosi al mondo salottiero aristocratico – mondo legato all'*ancien régime* e che si opponeva perciò alle grandi sale e alla “democratizzazione” della musica, sulla scia del fenomeno Wagner. Eppure, è necessaria un'analisi che renda conto della complessità dell'opera di Fauré, al fine di comprendere come anche la sua è una

rivoluzione estetica, che resta pertanto ancora misconosciuta. Nell'approcciarsi all'opera di Gabriel Urbain Fauré (1845-1924), ci si imbatte infatti in numerose difficoltà che possono indurre ad abbandonare l'impresa ancor prima di abbozzarla. Un certo atteggiamento critico nei suoi confronti, unito alla personalità stessa del compositore, restio a mettere per iscritto la sua concezione musicale, ha ostacolato la possibilità di guardare alla sua musica in maniera più obiettiva. Nonostante i lavori Jankélévitch e di Nectoux, rispettivamente da un punto di vista filosofico e musicologico, l'oblio è ripiombato sulla figura di Fauré, compositore assente nei programmi di sala odierni e, eccezione fatta di alcune recenti pubblicazioni in ambito anglosassone, anche dalla critica. In questo articolo, si cercherà da una parte di mostrare le difficoltà che questo compositore implica, dall'altra di salvaguardarne la modernità. Le ambiguità del termine "moderno" e "modernismo", sottolineate e approfondite da Antoine Compagnon, ci permetteranno di avvicinarci a Fauré senza ricadere nei complessi della critica tradizionale, che ne ignora o ne sminuisce l'importanza.

2. I complessi di una critica non complessa

Quali sono le impasse nelle quali è costantemente ricaduta la critica musicologica? Guardando alle più conosciute pagine critiche di storiografia musicale, le pagine dedicate a Fauré sono sintomatiche di un atteggiamento critico che non riesce a decifrare il ruolo di questo compositore nel periodo di passaggio tra i due secoli. Vedasi come esempi eclatanti, il caso di Richard Taruskin che, nel quarto volume della sua *The Oxford History of Western Music* dedica solamente dieci pagine a Fauré, volte a decostruire (con un certo ironismo) la nomea di compositore "essenzialmente francese" (Taruskin 2006, 97-106); anche Mario Bortolotto, in *Dopo una battaglia*, nonostante il lungo saggio che dedica a Fauré, arriva ad affermare che l'armonia faureana dipenda dalle posizioni della mano, ovvero che l'impressione che si ha alla lettura di certe partiture faureane è quella di un "arbitrio assoluto" e di una "sconclusionatezza della struttura" (Bortolotto 1992, 200-201); per non

parlare di Carl Dahlhaus, che nel suo *Die Musik des 19. Jahrhunderts* ne accenna solamente di sfuggita.

Per di più, come lo rileva Hervé Lecombe (Caballero 2021, 42) sin dai primi testi critici sull'opera di Fauré, si è sviluppato un lessico specifico che sottolinea come questa musica si renda a tratti impermeabile ad un'analisi critica. Questa peculiare terminologia è stata recentemente approfondita per indagarne la pertinenza e comprenderne l'apparizione. Innanzitutto, si tratta di un ennesimo elemento che ha contrastato il riconoscimento di Fauré nella globalità della storia della musica. Ma, tralasciando questa grammatica specifica, ci sono anche delle componenti che appartengono esclusivamente a Fauré, come il suo repertorio, privo dei generi compositivi maggiori (Sinfonie, Concerti). Già da questa scelta è facile intuire come il carattere di Fauré si integrasse difficilmente con la sua attualità, e difatti la ricezione della sua musica ne risentì. Nonostante una parentesi tra le due Guerre nella quale si moltiplicarono rappresentazioni e festival dedicati a Fauré (Nectoux 1990, 421-448) è facile constatare che la sua musica era e rimane ancora oggi "sconcertante per i non-iniziati" (Fauré-Fremiet 1929, 84) e generalmente non frequentata nelle sale da concerto. Se ammettiamo con Caballero (2001, 64; 70) che a turbare gli ascoltatori del suo tempo fu soprattutto la pratica fauréana di ritardare la risoluzione armonica nonché una modulazione spesso ininterrotta, potremmo asserire che l'assenza di Fauré dai grandi palcoscenici fosse una scelta del compositore stesso, consapevole di quanto delle scelte tecniche di questo tipo avrebbero comportato in termini di popolarità. La volontà di non "rassicurare" in alcun modo l'ascoltatore (Caballero 2001, 256), ma al contrario di richiedergli una concentrazione nell'ascolto e l'assenza di effetti sonori roboanti (come erano, per Fauré, quelli di Ravel ma anche quelli di Berlioz) hanno cristallizzato la nomea di questo compositore: quella di un artista elitario, nostalgico di un passato ormai perduto (Faure 1985, 43), restio ad accettare il cambiamento di un'epoca tumultuosa e ad assumere il wagnerismo dominante nell'Europa di fine secolo. È lo stesso Mario Bortolotto a ricordare che a proposito di Fauré esiste una raccolta di

“lacerti demenziali” (1992, 194), un insieme impressionante di pettegolezzi che sarebbe del tutto irrilevante se non fosse sintomatico ancora oggi di una ricezione alquanto limitata. Nessun compositore ha forse destato tali reazioni contrastanti nel dibattito estetico-musicale. Questa particolare ricezione colpì lo stesso Fauré che, dinanzi a un riconoscimento pubblico senza precedenti per un musicista – l’omaggio alla Sorbonne di fronte al presidente Millerand (1922) – si dichiarava “freddo”, malgrado l’enormità dell’evento, lamentando che tale successo era arrivato nella sua vita “troppo tardi” (Nectoux 1990, 423).

La monografia di Carlo Caballero ha permesso di sottolineare un aspetto importante, da assumere nello studio di qualsiasi compositore – e artista *tout court*: che, al fine di decifrare che importanza ha avuto un personaggio nella storia estetica-musicale-artistica, è necessario anche chiedersi come egli concepisse la sua arte e come egli intendesse “rivoluzionarla”. Ora, nel caso di Fauré, si tratta di un’operazione particolarmente complessa proprio perché, come abbiamo già sottolineato, Fauré (e tutto il materiale documentario) rimane opaco all’investigazione. Al fine di poter far emergere più nitidamente l’importanza di Fauré, ci appoggeremo alle riflessioni di Compagnon sul concetto di “modernismo”, nonché a delle sue analisi che concernono precisamente Fauré e il suo rapporto con Proust.

In particolare, nella raccolta di saggi *Proust entre deux siècles*, come anche ne *Les cinq paradoxes de la modernité*, Compagnon sottolinea come, malgrado gli innumerevoli studi ad esso consacrati, la nozione di “modernismo” sia segnata da molteplici aporie. Sebbene non sia possibile riproporre qui tutte le disamine di Compagnon, è necessario ricordare almeno alcuni nodi concettuali utili alla nostra discussione. Come ricorda Compagnon, “moderno”, “modernità” e “modernismo”, termini che già di per sé rinviano a concetti alquanto sfumati, variano il loro significato rispetto alla lingua (1990, 15). È proprio una tale porosità terminologica a caratterizzare la “modernità”. Anche per quanto riguarda il “modernismo musicale”, la questione di una definizione univoca è lontano dall’essere risolta. Stando alla

definizione che Robert Morgan dà nel suo articolo *Secret Languages: The Roots of Musical Modernism* (1984) si definisce “modernismo musicale” l’insieme di compositori e di correnti che, tra il 1900 e il 1910, smantella la grammatica tonale tradizionale¹. Anche Carl Dahlhaus ne parla essenzialmente come un punto di discontinuità: “The caesura that can be drawn around 1890, the start of the era of “modernism”, is marked in the political field by the “new imperialism” of the late nineteenth century, and in intellectual and cultural history by the “cultural evaluation” of the turn of the century” (1980, 17-18).

Da quanto affermato, Fauré rimarrebbe escluso dall’ambito dei modernisti, non solo perché le sue prime composizioni risalgono già al 1870, ma anche in quanto queste non hanno mai implicato una rinuncia all’armonia tradizionale, quanto piuttosto un’esplorazione entro i suoi limiti. Esistono altre definizioni di “modernismo musicale”, che senza individuare una parentesi storica precisa, tendono a identificare in esso un atteggiamento che si reitera in differenti momenti. È il caso di J. N. Straus, che in *Remaking the Past. Musical modernism and the influence of the Tonal Tradition* afferma: “The most important and characteristic musical works of the first half of this century incorporate and reinterpret elements of earlier music. This dual process, more than any specific element of style or structure, defines the mainstream of musical modernism” (1990, 2).

Quest’ultima definizione ha il merito di cogliere un gesto stilistico più ampio, che permetterebbe di accogliere Fauré nell’insieme di compositori “modernisti”. Eppure, quanto vogliamo suggerire nella nostra analisi si distacca dalle definizioni precedenti. Seguendo quanto afferma Compagnon, “modernità” è sinonimo di due atteggiamenti opposti: da una parte una volontà di accelerare il progresso, di abbracciarne interamente le conseguenze

¹“The major progressive composers of the first decade of the new century undertook a radical dismantling of the established syntax of the Western music. This move “beyond tonality” was remarkably widespread.”

e un rifiuto di essere identificati come “decadenti”; al contempo, un autore o artista “modernista” incarna una vera e propria resistenza alla modernità intesa come resistenza al suo presente, al contesto sociale, economico e artistico della propria epoca. Quest’ambivalenza non può essere risolta o chiarita, poiché essa è “valeur fondamentale de l’époque moderne” (1990, 15). La critica deve mantenere e raccontare, nell’analizzare la modernità, queste contraddizioni senza ambire a risolverle tramite l’uso esclusivo di coppie concettuali antinomiche, al rischio di rendere lo sforzo inutile e sterile. Tradizione e originalità, antico e moderno, decadenza e progresso non sono che alcune di queste diadi che spingono all’etichetta facile. Inoltre, Compagnon aggiunge come con una certa disinvoltura la critica attribuisce di “modernista” a autori e artisti senza preoccuparsi se tale qualifica coincida per sua natura con le intenzioni dell’autore-artista, o con le reali implicazioni che l’opera ha stabilito con il proprio tempo e con quello a seguire. Questa miopia della critica può trovare parziale giustificazione in una sorta di ritardo strutturale che sussiste tra le intenzioni dell’artista e la “realtà” della sua opera. Ciò è da far risalire alla configurazione dell’opera, strutturalmente aperta e programmaticamente destinata a una perpetua stratificazione ermeneutica nel corso del tempo².

² Per evidenziare il ruolo fondante dell’ambivalenza (o anfibia), Compagnon si concentra sulla figura di Édouard Manet e quella di Charles Baudelaire (1990, 15-45). Baudelaire e Manet avevano concezioni di “moderno” assai distinte: per Manet essere moderni significava recuperare la tradizione, per Baudelaire l’opera moderna incorpora un senso del presente che nulla ogni rapporto col passato (Compagnon 1990, 30). Manet si trovò ad essere modernista suo malgrado, in quanto, mosso dall’intenzione di cogliere il presente e non di “cercare il nuovo”, fondò il proprio stile non nel rifiuto radicale della tradizione ma riadattandola e semplificandola. Le osservazioni estetiche di Baudelaire sono notevoli proprio perché rendono chiare i paradossi del termine “modernità”. Prima, nel *Salon de 1846* (Compagnon 1990, 29), Baudelaire esalterà la figura di Delacroix come artista romantico e moderno, segno di una vera rivoluzione nell’arte. Poi, ne *Le Peintre de la vie moderne* (Compagnon 1990, 29-30) Baudelaire tesserà l’elogio di Constantin Guys come esemplare di una pittura moderna nel senso di abbozzata, frammentata, che si scontrava apertamente con la tradizione

Questa posizione equivoca dell'opera moderna è, per Compagnon, rappresentata esemplarmente anche dalla *Recherche* proustiana. In *Proust entre deux siècles* Compagnon rileva infatti la posizione *anfibolica* della *Recherche*, situata alla soglia dei due secoli, al contempo ultimo romanzo del XIX secolo e primo del XX, romanzo dell'anteguerra ma anche del dopoguerra: “À la recherche du temps perdu est le roman de l'entre-deux, pas de la contradiction résolue et de la synthèse dialectique, mais de la symétrie boiteuse ou défectueuse, du déséquilibre et de la disproportion, du faux pas” (1989, p.13).

Nella stessa raccolta di saggi Compagnon si sofferma anche sulla figura di Gabriel Fauré. Il titolo è eloquente: *Fauré et l'unité retrouvée*, ma la questione posta è equivoca. A quale “unità” fa riferimento Compagnon? È noto come Fauré fosse un compositore stimato da Proust, tant'è che in più parti della *Recherche* vi si allude esplicitamente e implicitamente. Tuttavia, seguendo il ragionamento di Compagnon, oltre al rapporto di stima reciproca esiste tra le due figure una condivisione estetica: sono infatti due artisti che per “fare il nuovo” guardano al contempo “dietro di sé”, carattere che costituisce un “improbable essai de synthèse entre la tradition et la modernité, sans exclure aucun publique” (1989, 53). Compagnon intesse, così facendo, una serie di somiglianze tra lo stile di Proust e quello della musica di Fauré: “Tous deux dénoncent la composition rhétorique ou rhapsodique, mais n'entendent pas renoncer pourtant à tout principe de composition. Tous deux rencontrent

prospettica e esaltandone lo stile caricaturale e antiborghese. Manet fu considerato da Baudelaire come un artista che riduceva la pittura ad un puro realismo privo di immaginazione. Considerando che, come abbiamo detto, l'atteggiamento di Manet stesso non era volto alla volontà di scandalizzare – cosa che fecero, tuttavia, le sue opere – possiamo rimarcare come assegnargli il termine “modernista” non può non riscontare una difficoltà intrinseca e talvolta anche smentire totalmente l'autodeterminazione dell'artista stesso. Inoltre, la modernità di un autore o di un'opera crea uno iato, un lasso di sospensione tra passato e futuro, una resistenza che si manifesta come anfibia temporale. La modernità, nel corso del processo di analisi critica (e dunque nel dispiegarsi del tempo), si tramuta inevitabilmente in “sa propre antiquité” (1990, 27).

évidemment Wagner, et ne se satisfont pas pleinement de la solution wagnérienne au problème de l'unité esthétique" (1989, 61-62).

In particolare, è nella *Ballade*³ op. 19 che Compagnon vede l'emblema di un'opera che guarda già al XX secolo senza sconvolgere l'armonia tonale ottocentesca, e quindi esempio perfetto di opera anfibolica. Sebbene il genere della *Ballade* fosse già stato utilizzato e esplorato pianisticamente da Chopin (uno degli autori di riferimento di Fauré), il brano fauréano assume un ruolo rilevante per più ragioni. Di che genere di composizione si tratta? Non è il classico *Concerto* per solo e orchestra, il virtuosismo non è esasperato ed è anzi un virtuosismo timbrico e strutturale che è richiesto all'interprete. Composto in seguito al primo ascolto delle musiche di Wagner (a Monaco di Baviera), tra il 1879 e il 1881, questo brano incarna una forma di resistenza al wagnerismo che diveniva progressivamente il punto di riferimento di gran parte dell'Europa musicale del tempo, ma anche la volontà netta di distinguersi da una certa cultura del virtuosismo presente da Liszt a Saint-Saëns. Se poi il genere della *Ballade* era tradizionalmente associato a un momento passionale e tumultuoso (si pensi per l'appunto alle quattro ballate chopiniane), il l'esempio fauréano si distingue per un'apparente assenza di contraddizioni o momenti laceranti. La *Ballade* è strutturalmente composta da tre motivi – o temi – che equivalgono a tre movimenti distinti. Eppure, la percezione di unità sonora e formale non cede mai il passo ad alcun eccesso, che sia armonico o melodico. Come ricorda Compagnon, la genesi dell'opera è sorprendente, in quanto si tratta di una serie di frammenti separati congiunti successivamente da Fauré in una continuità che non lascia presagire affatto tale origine. Il compositore stesso, in una lettera (Compagnon 1989, 60) accenna a “des procédés nouveaux quoique anciens” al fine di poter unire e

³ Compagnon ricorda come sia probabilmente questo brano a ispirare la celebre “petite phrase” proustiana evocata nella *Recherche*. Per approfondire la relazione tra Fauré e Proust, è interessante l'intervento di Anne Penesco durante il convegno *Proust et ses amis III*, svoltosi a Parigi nel 2013. Anche Penesco parla di un giudizio negativo che aleggia attorno all'opera di Fauré, giudizio che tenta di smuovere nel suo intervento.

sviluppare i frammenti musicali. Questa commistione tra tradizione e innovazione è precisamente ciò che ha impedito ai contemporanei di comprendere Fauré, rendendolo ancora oggi elusivo. La posizione equivoca⁴ della *Ballade* fu interpretata infatti, inizialmente, come antesignana dell'impressionismo (Caballero 2001, 58; Nectoux 1970, 40) per poi, essere etichettata retrospettivamente come imitazione dello stile debussiano (Caballero 2001, 59). Il legame estetico tra Proust e Fauré è approfondito anche da Caballero. Egli mostra come anche per Proust, un'unità stilistica ed estetica è tanto più convincente quanto più ricercata inconsciamente⁵, senza proclami, tramite un'omogeneità con la propria opera che semplicemente avviene (Caballero 2001, 154-155) e che si rende perciò inconoscibile all'autore stesso. L'artista proustiano sembra dunque essenzialmente ingenuo, in quanto inconsapevole della sua fedeltà a sé stesso. Come vedremo, oltre a far emergere la tematica della "sincerità", questa disamina si avvicina alle analisi che Jankélévitch dedica a Fauré.

⁴ Questa posizione equivoca dell'opera moderna è, per Compagnon, rappresentata esemplarmente anche dalla *Recherche* proustiana. In *Proust entre deux siècles* Compagnon rileva infatti la posizione *anfibolica* della *Recherche*, situata alla soglia dei due secoli, al contempo ultimo romanzo del XIX secolo e primo del XX, romanzo dell'anteguerra ma anche del dopoguerra: "*À la recherche du temps perdu* est le roman de l'entre-deux, pas de la contradiction résolue et de la synthèse dialectique, mais de la symétrie boiteuse ou défectueuse, du déséquilibre et de la disproportion, du faux pas" (1989, 13).

⁵ "Et c'était justement quand il cherchait puissamment à être nouveau, qu'on reconnaissait, sous les différences apparentes, les similitudes profondes et les ressemblances voulues qu'il y avait au sein d'une œuvre; quand Vinteuil reprenait à diverses reprises une même phrase, la diversifiait, s'amusait à changer son rythme, à la faire reparaitre sous sa forme première, ces ressemblances-là, voulues, œuvre de l'intelligence, forcément superficielles, n'arrivaient jamais à être aussi frappantes que ces ressemblances dissimulées, involontaires, qui éclataient sous des couleurs différentes, entre les deux chefs-d'œuvre distincts; car alors Vinteuil, cherchant puissamment à être nouveau, s'interrogeait lui-même, de toute la puissance de son effort créateur atteignait sa propre essence à ces profondeurs ou, quelque question qu'on lui pose, c'est du même accent, le sien propre, qu'elle répond" (Proust 1954, 256).

3. Estetica della sincerità

Se la *Ballade* e più generalmente l'opera di Fauré sono “moderne” nel senso evidenziato da Compagnon, è allora necessario rintracciare in Fauré quella inquietudine⁶ che fa parte di ogni autore moderno, e comprendere in quale modo la sua musica si inserisca nella dialettica tra innovazione e tradizione. Rileggendo la definizione di Morgan, riemergono le stesse aporie rilevate da Compagnon attorno alla questione della modernità. Morgan tralascia infatti di prendere in conto che l'etichetta di “modernismo”, nella sua connotazione odierna, non sarebbe stata riconosciuta dai musicisti ai quali egli la applica: egli trascurerebbe insomma le implicazioni delle anfibolie connaturate in ogni attribuzione critica a posteriori. Come osserva Caballero, la definizione di Morgan elude il problema della dialettica tra innovazione e originalità, tema inscindibile da ogni poetica appartenente al *fin de siècle*. Per poter comprendere se un artista si sia posto l'obiettivo di innovare e attraverso quali modalità compositive egli lo abbia fatto, è necessario comprendere entro quali concezioni egli concepisse il lavoro creativo. Per tale ragione Caballero

⁶ Tipico esempio di queste critiche è il lavoro del marxista Michel Faure (1985). Egli considera Fauré come un esponente tipico dell'ideologia borghese che rimpiange l'*Ancien Régime*: “ Gabriel Fauré et la bourgeoisie de la fin du siècle ont ceci en commun : tous deux plagent le passé avec nostalgie et délectation. L'une regarde en arrière parce qu'elle ne parvient plus à se faire aimer de ses partenaires sociaux. L'autre archaïse musicalement parce qu'il souffre de frustration affective ” (1985, 43). Quella di Fauré è un' “estetica del distanziamento” dal reale inteso come tempo presente, e dagli sconvolgimenti sociopolitici della propria epoca. Seguendo ancora il discorso di Faure : “Et si la bourgeoisie, après avoir tiré tout le parti utile du réalisme esthétique pour connaître le monde et se l'approprier, s'efforçait de fuir dans l'abstrait pour se distancier du vulgaire ?” (1985, 73). Insomma, se l'obiettivo di Faure è quello di interrogare le ragioni della comparsa della musica di Fauré e della sua formalizzazione proprio alla fine del XIX secolo, una delle risposte riguarda il legame con il contesto storico-sociale: “son art date d'un temps où le tissu social se déchire comme jamais”. Di conseguenza, Fauré “matérialise sur le plan esthétique la division sociale aggravée par la révolution industrielle et les promesses non tenues de la bourgeoisie” (1985, 74). Quello di Faure è un fraintendimento diretto della musica di Fauré, al quale non è perdonata la sua condizione di alienato.

inaugura la propria indagine, nei primi tre capitoli di *Fauré and French Musical Aesthetics*, tentando di decifrare il senso che Fauré stesso attribuiva alla propria ricerca musicale⁷. Il pensiero estetico di Fauré si fonda sulla questione della sincerità, sulla “più sincera trasposizione della personalità” (Caballero 2001, 11). Sebbene il termine “sincerità” evochi immediatamente qualcosa di anodino, nella musica di Fauré e nell’estetica francese a lui contemporanea, questo concetto si lega a dei significati ben precisi. In un senso, la sincerità è intesa come corrispondenza tra il compositore in carne ed ossa e la sua musica (2001, 12), come se fosse possibile attraverso l’ascolto risalire direttamente all’autore, alla sua personalità. Questo tipo di atto creativo vuole trascendere allora ogni mediazione tra artista e opera, trascrivendone – o trasfigurandone – il carattere in maniera diretta. In una medesima luce, è possibile interpretare quanto attestato da Charles Koechlin – compositore e allievo di Fauré – che evidenziava come la musica di Fauré coincidesse con l’io stesso (Caballero 2001, 14). La sincerità si opponeva all’atteggiamento arrivista (termine apparso per la prima volta nel 1893), inteso come comportamento interessato e volto a perseguire un fine senza scrupolo (Caballero 2001, 19). Da un punto di vista artistico, essere sincero voleva dire non essere in alcun modo sottomessi alle autorità o alle influenze esterne. Come sottolinea Caballero: “Those composers, like Fauré, who favored sincerity in musical practice understood it neither as a spontaneous effusion nor as a humiliating impediment to craft, but rather as a kind of spiritual progress, achieved over the course of a lifetime devoted to art” (2001, 34).

⁷ Stando alla lettura di Caballero, si può comunque parlare di un “pensiero estetico” in Fauré malgrado egli non abbia lasciato scritti sistematici o pedagogici e malgrado, persino nel suo epistolario, non siano presenti passaggi in cui egli discute della sua concezione dell’arte. Questo perché non solo la sua musica “potrebbe anche essere una prova sufficiente della sua estetica” (2001, 3), ma anche perché è possibile il privilegio esegetico di poter incrociare le testimonianze dei suoi allievi con l’epistolario (Vuillermoz 1985, Koechlin 1949).

Questa ricerca della sincerità assoluta, in Fauré è dispiegata in parallelo a una perpetua volontà di rinnovamento del proprio stile, in una tensione dialettica tra la volontà di non scendere a compromessi con la propria epoca – con le mode e i manifesti progressisti – e la tenacia nel perseverare in una ricerca di innovazione che non rinunci in alcun modo alla propria relazione con il passato⁸. Ora, è ovvio come queste osservazioni non intendano eludere in alcun modo le difficoltà che sono implicite nel pensare alla musica come trascrizione della personalità di un artista. In effetti, l'ambiguità di tale proposito sta nel fatto che “la musica è priva della precisione di tutti i referenti linguistici, tuttavia non cade nemmeno preda della loro ambiguità” (2001, 36). Se da un lato la musica permette quindi di aggirare i limiti del linguaggio – che sono anche la causa della sua insincerità (2001, 35) – dall'altro, affidare sé stessi a un mezzo espressivo immateriale (la musica) e che rileva dell'ascolto appare una scelta rischiosa. Una prima inquietudine è quindi, per Fauré, quella di riuscire ad essere coerente malgrado il mezzo prediletto. Da questo punto di vista, Fauré non concede nulla all'esteriorità (alla mimesi, per esempio) ma lavora all'interno del materiale musicale stesso. In tal senso si comprende come egli non abbia formulato sistematicamente le sue scelte poetico-estetiche. La lettura di Caballero avvalorava ancora di più la nostra ipotesi per la quale è possibile avvicinare Fauré all'atteggiamento modernista. Compagnon scrive infatti che “les modernes n'avaient pas de théorie” (1990, 87) e, a più riprese, sottolinea nel suo lavoro come ogni manifestazione programmatica (come, per esempio, il surrealismo di Bréton) rischia non solo di fraintendere e mancare la comprensione della propria opera, ma anche di risultare pressoché sterile per la storia dell'arte (1990, 99). Compagnon ricalca l'elogio proustiano all'artista silente che opera tramite “similitudes involontaires” e che innova senza darne vanto. Certamente, il carattere di

⁸ Non va infatti dimenticata la formazione che Fauré seguì alla scuola Niedermeyer di Parigi, la quale proponeva ai propri allievi una cultura musicale totale che recuperava anche autori all'epoca inusuali : Palestrina, Arcadelt, Lasso, Victoria, Couperin, Rameau, Bach, Handel, Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven e Mendelssohn.

Fauré è lontanissimo dall'ironia di Baudelaire, prova ne è anche la serie di articoli musicali redatti per *Le Figaro* (tra il 1903 e il 1921) in cui non dà prova di opinioni mordaci (come potevano essere quelle di Debussy) o particolarmente interessanti. Ad ogni modo, questo lato poco intraprendente del carattere di Fauré è anch'egli oggetto di disappunto: Caballero parla di una "mortificazione" nel parlare di sé (2001, 2) mentre per Compagnon, Fauré manifesta un tratto di "pusillanimità" (1989, 61). Questa volontà di elusione di sé è interpretata da Jankélévitch, al contrario di buona parte degli specialisti, come scelta estetica ben precisa: "Il aurait pu être Chopin ou Gounod, s'il avait voulu ; mais il n'a pas voulu. Or, la grandeur est dans l'abstention » (1989, 32). La raccolta jankélévitchiana di scritti dedicati a Fauré (*Fauré et l'inexprimable*) ha inizio proprio con questo paradosso, che concerne il carattere estremamente modesto di Fauré: egli avrebbe potuto essere uomo di fama, rivestire la stessa importanza e notorietà di altri artisti. Fu per scelta che la sua professione si dispiegò diversamente, ed entro la dinamica di tale scelta che si addensa la sua ambivalenza fondamentale, espressa in arte e custodita con riserbo in vita ma, alla luce di quanto si tenta qui di dimostrare, sfuggente alla inflessibile solerzia delle categorie critiche. Jankélévitch ribalta così il pregiudizio per il quale la personalità del musicista era troppo elitaria o troppo poco ambiziosa, poiché la strada intrapresa da Fauré delinea una scelta poetica stabilita a priori, non il segno di una carriera fallita: "Fauré n'a jamais découvert une particule nouvelle ni un nouvel accord, ni un procédé palpable ou assignable qui puisse faire l'objet d'un brevet ! Pourtant l'innovation est chez lui latente et constante. Ce non-conformisme doux est en contravention chronique avec la légalité des conservatoires de son temps. Ceux qui veulent la nouveauté à tout prix ne la trouveront pas [...] car les vrais créateurs innoveront sans bluff ni contorsions géniales sans cabotinage, presque ingénument, en toute innocence [...]" (1989, 337).

Ogni intenzione creativa di Fauré, una volta postulata l'assenza di ambizione, è intesa da Jankélévitch come un prolungamento spontaneo della

personalità dell'artista. In questo senso Fauré non ha mai avuto l'intenzione programmatica di “fare della musica modale” (1989, 338), e scrivere un libro su Fauré è qualcosa di “terribilmente poco fauréano” (1989, 340): perché si tratta di una forzatura su un autore che non ha mai avuto intenzione di esplicitare le sue intenzioni, imponendo un luogo all'utopia fauréana, a questa mancanza di specificità che non esclude un grande rigore compositivo, una sobrietà dei bassi, un disegno melodico regolare. La vaghezza atmosferica della sua musica non è sinonimo di approssimazione, sebbene egli non abbia “jamais fait servir le langage musical à la narration” (1989, 312). Le analisi di Jankélévitch, attualmente riscoperte dalla musicologia anglosassone (Gallope 2017, Caballero 2021) sottolineano il carattere evasivo ed elusivo di Fauré, accentuando il legame della sua personalità con la sua opera, come anche il fatto che Fauré si nutra di paradossi quasi per sbilanciare l'esperienza dell'ascolto. Se Caballero si spinge a proporre la “sincerità” come carattere del moderno (2001, 53) e Fauré come uno dei primi compositori a preoccuparsene, resta da comprendere in che modo un'estetica della sincerità possa coincidere con una musica così ricca di paradossi e ambiguità.

4. L'ascolto di Fauré

Sulla scia degli scritti di Jankélévitch, alcuni autori si sono concentrati ad approfondire questo aspetto emblematico della musica di Fauré, chiamata da Ken Johansen “arte dell'equivoco” (Johansen 1999). Ciò che è stato spesso adottato come punto di partenza di queste analisi, è l'ascolto di un brano di Fauré e la reazione dell'ascoltatore. In uno studio che tenta di seguire il linguaggio jankélévitchiano mentre descrive il *Notturmo* n. 13 op. 119, Steven Rings scrive: “I experience the result as a peculiar warping of my attention: when I attend to lines, perplexing harmonies obtrude, but when I then attend to the verticalities, my ear is drawn back to the integrity of the lines. I tend to sense line or harmony only obliquely, as I put it above, as objects in my peripheral hearing” (Caballero 2021, 243).

Questo passaggio illustra perfettamente le contraddizioni e le difficoltà che reca con sé l'ascolto di un brano fauréano, come se fosse necessario una sorta di “écoute flottante” per poter aver un'idea chiara del pezzo in questione. Che Fauré abbia operato calcolando la memoria uditiva dell'ascoltatore, rendendo difficile il raggiungimento di un piacere uditivo, era già stato affermato dall'allievo Vuillermoz, il quale scriveva come la musica del maestro domanda ai suoi ascoltatori una sorta di “brevet de subtilité d'oreille” (1985, 74). Jankélévitch asseriva che la continuità della musica fauréana è un “plaisir difficile et qu'il faut mériter” (1989, 321). In una lettera all'amica Marie Clerc, Fauré scrive: “Quel dommage qu'on ne puisse pas toujours commencer par la troisième audition !” (Fauré 2015, 65). Questi elementi sono interessanti in quanto ci permettono di intravedere le intenzioni compositive di Fauré⁹. Non è un'esagerazione quella di affermare che la sua musica necessita di (almeno) tre ascolti ma, malgrado ciò, qualcosa della musica di Fauré sembra essere perennemente sfuggente (Caballero 2021, 242). Eppure, tale aspetto non desta perplessità in chi ascolta, poiché Fauré riesce a intagliare il tessuto compositivo con precisione. Avevamo accennato nella parte introduttiva al rifiuto di “rassicurare” l'ascoltatore: l'intento è quello di offrire un tessuto sonoro scevro di momenti di riposo, esasperando momenti in cui la modulazione è ininterrotta e l'ascoltatore fatica a trovare un punto di appoggio.

⁹ L'articolo di E. R. Philips *Smoke, Mirrors and Prisms: Tonal Contradiction in Fauré* (1993) approfondisce tali aspetti attraverso l'analisi di alcuni momenti musicali di Fauré. Per Philips la musica fauréana ha tre funzioni per le quali essa è inconfondibile e innovativa: la funzione “specchio”, ovvero “the imputation of the ‘wrong’ function to a harmony at one level of structure while that harmony proceeds in its ‘right’ function at a deeper level” (1993, 4); una funzione “cortina fumogena” che riguarda l'uso di false dominanti al fine di sottolineare relazioni e strutture intermedie; una funzione di “prisma” che prevede che “underlying structure is refracted and distorted by tonal relationships at the foreground level” (1993, 8).

costante che appaiono angosciosi e di intenzione incerta. La differenza tra i primi sei *Notturmi* è quasi abissale non solo dal punto di vista delle scelte armoniche, ma anche da quello dell'atmosfera del brano che si discosta evidentemente dal pubblico dei salotti – come poteva essere quello della prima fase compositiva – e si affida piuttosto a un dialogo interiore. In questo *Notturmo*, si potrebbe pensare a una struttura essenzialmente modale, percezione avvalorata dal fatto che l'ascoltatore è sorpreso dalla cadenza V-I alla quarta battuta in quanto egli si aspetta piuttosto un la bequadro piuttosto che il la diesis (sensibile). Questo elemento di cadenza perfetta è significativo in quanto esemplifica la strategia compositiva di Fauré di inserire la modalità entro i limiti della tonalità. Nonostante il fatto che anche all'interno di questo andamento modale vi siano tracce di tonalità (le prime tre battute terminano relativamente nel V grado della Tonica, nel V grado della relativa maggiore e nel V grado della Dominante) questi accenni tonali¹⁰ non sono confermati¹¹, di modo che si potrebbe affermare che non si tratta di una modulazione in senso letterale (intesa come progressione da un centro tonale ad un altro al fine di restarvi) e si è rimasti all'interno dei confini del Si minore (Tonica). Questo tratto di modulazione passeggera costituisce sicuramente un ostacolo

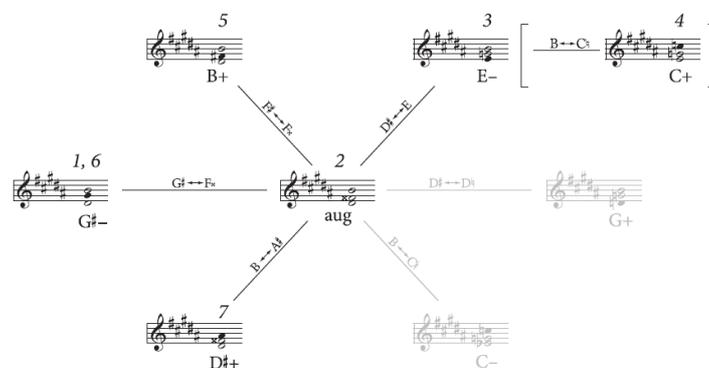
¹⁰ Per Jankélévitch questa è l'arte "di far desiderare la tonalità" o, meglio, il ritorno alla tonalità originaria. Ecco che Fauré, anzi che affermare altre tonalità, vi allude trasformando ogni accordo in un prisma che proietta la luce in altre direzioni, talvolta imboccandole, talvolta fingendo di seguirle.

¹¹ J.W. Sobaskie afferma come l'analisi schenkeriana permetta di comprendere meglio l'approccio compositivo di Fauré: "In Schenker's view, one could arouse a sustained impression of modality within a fundamentally tonal context by means of discretely placed chromatism and tonicization at the musical surface and foreground levels, particularly if these devices were reinforced by rhythmic, textural, and harmonic factors, as well as the avoidance of contradictory chromaticism" (Gordon 2016, 189). Il testo di Sobaskie è rilevante in quanto sottolinea come questo stile "allusivo" di Fauré e gli accenni al sistema modale fossero costitutivi della scelta del compositore francese di creare uno stile e una sonorità distinti dagli altri, al fine di sopravvivere in quanto artista. Queste tecniche compositive non erano infatti state sfruttate completamente dai suoi contemporanei (2016, 195).

al “piacere uditivo” degli ascoltatori, che nell’ascolto hanno l’impressione di una grande spontaneità¹² compositiva, impressione fallace. Nelle battute successive (Es. 2) di questo *Notturmo* è presente un altro elemento compositivo tipico di Fauré, quello dell’accordo aumentato che funge da centro di gravità dello sviluppo del brano¹³. Si può osservare come all’ascolto, la misura 5 impatta l’orecchio come se si svolgesse in un ambiente lontano, ovattato, rispetto al Si minore iniziale, e la progressione che ne consegue sembra poter continuare senza sosta, proprio perché manca la direzione verso una tonica (ecco perché non si tratta di una modulazione in senso proprio). Fauré sviluppa in ogni misura una risoluzione diversa dell’accordo aumentato, e anche all’occhio sembrerebbe di essere lontani dalla tonalità iniziale. Eppure, con due movimenti si passa da una sensazione di instabilità totale alla pace della Tonica ritrovata: il Sol della mano destra scende di un

¹² Interessante è una lettera di Fauré che riguarda il suo primo *Quintetto per pianoforte* op. 89: “[...]ce travail de refonte, d’équilibre et d’amélioration est très dur. Et maintenant quand je le lis et l’entends dans ma tête, il me semble qu’il a un air de spontanéité combien, combien trompeur !” (Fauré 1951, 89).

¹³ Tale analisi è approfondita anche da Rings nell’articolo citato, in cui egli si concentra sul tredicesimo *Notturmo* (molto caro a Jankélévitch). Egli riproduce in un esempio tutte le risoluzioni possibili dell’accordo di terza aumentata presenti nel brano (Caballero 2021, 250). Per Rings, si tratta dell’esemplificazione perfetta della metafora adoperata da Jankélévitch quando afferma che nelle composizioni di Fauré vi è una sensazione di movimento immobile: di fatto si ritorna sempre al punto di partenza.



semitono fino al Fa#, e nella mano sinistra tramite l'enanarmonia il Sib diviene La#.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system (measures 5-8) features a right-hand part with a circled '5' at the beginning and a 'Brod.' marking. The left-hand part is marked with a forte 'f' dynamic. Below the left-hand staff, two brackets labeled 'Gamme par tons (V)' are shown, with the text 'Sol mineur mélodique' centered underneath. The second system (measures 9-10) is marked with a 'Sib lydien' label below the left-hand staff. The third system (measures 11-12) includes a circled '10' above the right-hand staff, a 'dim.' marking in the left hand, and a 'p' marking in the right hand. The letters 'D' and 'T' are placed below the first and second measures of this system, respectively.

Es. 2: Battute 5-10

Il tempo gioca così un ruolo fondamentale nella musica di Fauré. Gli equivoci, infatti, possono essere compresi solo retrospettivamente, e nel fluire costante della musica il passato armonico viene costantemente reinterpretato

alla luce del presente. Si tratta di un tempo che Fauré non concede all'ascoltatore, interponendo note di passaggio o note estranee che impediscono una chiara interpretazione del brano. Alla luce dei rilievi svolti si può affermare che l'unità ritrovata di cui scrive Compagnon, sia simboleggiata dall'oscillazione temporale, dovuta agli innesti di stili antichi e contemporanei, ma anche dal particolare uso che Fauré fa della memoria auditiva dell'ascoltatore. Egli, più che ogni altro compositore, misurava con minuzia i limiti oltre i quali una tonalità non si può più distinguere. È chiaro come le antinomie della critica non riescano a catturare il fenomeno Fauré. Se abbiamo posto in esergo la possibilità di definire un "altro modernismo", è perché Fauré resiste alla sua modernità – lo fa seguendo il suo profilo psicologico, senza arrivismi e senza piegarsi a facili imitazioni. Ecco perché sono sempre necessari predicati contraddittori per definire l'indefinibile Fauré, quest'arte della *force douce* (Jankélévitch 1989, 419) rimane, per essenza, un espediente sconosciuto e non accreditato e, per tale ragione, persiste in forma fantasmatica.

Questo articolo si poneva l'obiettivo di chiarificare alcuni dei nodi sintomatici che accompagnano la figura di Fauré. Attraverso la contestazione compagnoniana del termine "modernismo", abbiamo potuto constatare come vi sia nei moderni una resistenza alla loro stessa modernità che apre alla possibilità di una temporalità altra, una sorta di sospensione del presente. Questa forma di resistenza è la stessa che attraversa tutta l'opera di Fauré e che è tacciata, oggi, di snobismo e di elitismo – resistenza che Fauré non instaura programmaticamente nelle sue composizioni (in questo egli non è avanguardista, seguendo le distinzioni di Compagnon) ma che è il frutto di una spontanea trasposizione della sua personalità nella musica, della sincerità. Riprendiamo il concetto di *unité retrouvée* che Compagnon leggeva in Fauré, simmetrica alla funzione estetica, *unité* che in Proust è rivestita dal tempo e che lo scrittore dispiega attraverso la memoria narrativa nella *Recherche*; in Fauré, l'unità è armonica e compositiva, una *coincidentia oppositorum* che si

ottiene nel piano formale con le disattese dell'ascolto e con l'evocazione di questa temporalità altra, senza mai sfilacciare la continuità formale.

Bibliografia

- BONNAURE, J., *Gabriel Fauré*, Actes Sud, Paris, 2017.
- BORTOLOTTI, M., *Dopo una battaglia. Origini francesi del Novecento musicale*, Milano, Adelphi, 1992.
- CABALLERO, C., *Fauré and French musical Aesthetics*, Cambridge, NY: Cambridge University Press, 2001.
- CABALLERO, C., *Fauré Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.
- COMPAGNON, A., *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989.
- COMPAGNON, A., *Les antimodernes, De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1990.
- COMPAGNON, A., *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Editions du Seuil, 1990.
- DAHLHAUS C., *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980; trad. ingl. J. Bradford Robinson, *Nineteenth Century Music*, University of California Press, Berkeley, 1989.
- FAURÉ, M., *Musique et société du Second Empire aux années vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Paris, Flammarion, 1985.
- FAURÉ, G., *Lettres intimes*, présentée par P. Fauré-Fremiet, Paris, La Colombe, 1951.
- FAURÉ, G., *Correspondance*, présentée par J.-M. Nectoux, Paris, Fayard, 2019.
- GORDON, T., *Regarding Fauré*, Routledge, London, 2016.
- JANKELEVITCH, V., *Fauré et l'inexprimable*, Paris, Plon, 2019.
- KOECHLIN, C., *Écrits*, vol. I-II, Bruxelles, Mardaga, 2007.
- JOHANSEN, K., Gabriel Fauré, un art de l'équivoque, in *Revue de Musicologie*, 85, No. 1 (1999), pp. 63-96.

- LONG, M., *Au piano avec Gabriel Fauré*, Paris, Julliard, 1963.
- MORGAN, R. P., Secret Languages: The Roots of Musical Modernism.
Critical Inquiry, 10(3), 442–461. <http://www.jstor.org/stable/1343302>.
- NECTOUX, J.-M., *Les voix du clair-obscur*, Paris, Flammarion, 1992.
- PHILIPS, E. R., Smoke, Mirrors and Prisms: Tonal Contradiction in Fauré,
Music Analysis, 1993, 12, 1, pp. 3-24.
<https://www.jstor.org/stable/854073>.
- PROUST, M., *À la recherche du temps perdu*, Bibliothèque de la Pléiade,
vol. 5, Gallimard, Paris, 1954.
- VUILLERMOZ, E., *Gabriel Fauré*, Paris, Flammarion, 1960.

Segni e suoni. Un'analisi linguistica della semantica dei codici musicali

Luca Capone

Abstract

The article presents an analysis of the complex relationship between music and language by comparing two contrasting semantic approaches. The aim is twofold: 1) to highlight the implications of different theories of meaning for the understanding of music; 2) to determine which approach is better suited to the theoretical challenges raised by this comparison. The perspectives considered appear to be mutually incompatible, each emphasising different facets of the musical phenomenon. On the one hand, the referentialist perspective treats music like natural-historical languages with their denotative capacities, emphasising the undeniable fact that music prompts interpretation, conveys content and carries meaning. Semiotic analysis, on the other hand, presents music as structured acoustic material whose only content is the representation of formal relations. The coexistence of the two perspectives is possible if the focus of comparison is shifted from the products of linguistic and musical activity to the operating principle of the two phenomena. The common operating principle is found in the general capacity for sign articulation outlined by Saussure in the Course in General Linguistics. Once this perspective is adopted, it becomes possible to reconcile the content-oriented instances of musical interpretation with its formal description.

Keywords: Structural Linguistics, Semantics, Semiotics, Music.



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

Sommario

L'articolo propone un'analisi del rapporto fra musica e linguaggio, a partire da due approcci semantici alternativi, con un duplice obiettivo: 1) illustrare le conseguenze di diverse teorie del significato per la comprensione della musica; 2) capire quale impostazione risulta più appropriata per rispondere alle istanze teoriche poste da questo confronto. Le prospettive prese in considerazione, privilegiando diversi aspetti del fenomeno musicale, sembrano sostenere istanze non conciliabili. Da un lato, la prospettiva referenzialista evidenzia il fatto innegabile che la musica suscita interpretazioni, contenuti, significati, accostando in questo modo la musica alle lingue storico naturali e alle loro capacità denotative, dall'altro l'analisi semiologica descrive la musica come materia acustica organizzata, il cui unico contenuto consiste nell'esibizione di rapporti formali. Le rispettive istanze possono coesistere spostando il centro del confronto dai prodotti delle attività linguistiche e musicali, al tipo di operatività esibita dai due fenomeni, prendendo come radice comune delle due attività (linguistica e musicale) la capacità generale di articolare segni, delineata da Saussure nel Corso di Linguistica Generale. Una volta posta questa prospettiva, diventa possibile conciliare le istanze contenutistiche dell'interpretazione musicale insieme con la sua descrizione formale e porre il confronto in termini produttivi.

Parole chiave: Linguistica Strutturale, Semantica, Semiotica, Musica.

1. La questione del contenuto della musica

La musica e il linguaggio sono due fenomeni peculiari dell'attività umana. Nonostante le rispettive specificità, presentano una serie di interrogativi comuni, tali per cui il loro raffronto viene generalmente considerato un metodo ragionevole e promettente per conseguire una comprensione più profonda della musica, descriverne i meccanismi espressivi e l'eventuale portato comunicativo. Fra le varie questioni condivise, di seguito vengono elencate le principali:

- cosa rende del semplice suono del discorso o della musica?
- cosa rende una parola, la stessa parola, una melodia, la stessa melodia, attraverso l'innumerabile serie di repliche in cui si manifesta?
- è possibile, ed eventualmente in che modo, identificare delle unità minime significanti all'interno del continuum del discorso o di una melodia?
- è possibile la perifrasi, o meglio, è possibile trasmettere lo stesso contenuto, con espressioni diverse all'interno di un medesimo codice? E parallelamente, è possibile una traduzione intersemiotica senza perdite di contenuto?

Molti degli interrogativi fin qui elencati, se non tutti, rimandano almeno indirettamente alla questione del significato (o contenuto). La questione della differenziazione fra mero rumore e discorso si risolve indicando che determinati suoni si differenziano dal mero rumore in quanto significativi per chi li ascolta. Basti pensare al celebre esempio di Saussure, per cui non è possibile identificare elementi significanti del discorso in una lingua sconosciuta (Saussure, 2005, trad. it. p. 126). Lo stesso esempio chiarisce come identificare unità all'interno della catena parlata. I morfemi (la più piccola parte del discorso dotata di significato, ma lo stesso vale per le parole) vengono ritagliati nel continuum del discorso in funzione del significato (*ibid.*). Riguardo perifrasi e traduzione, De Mauro evidenzia come la questione riguardi *l'onniformatività semantica* delle lingue storico naturali e le capacità significative dei codici a esse subalterni (De Mauro, 1997, p. 133). Quando però si passa alla musica le cose si fanno più incerte. Sembra ragionevole affermare che la musica si distingue dal mero rumore perché significativa per chi l'ascolta, ma in questo caso il senso della spiegazione e in particolare della parola *significato* non è immediatamente chiaro. Parimenti, è possibile ritagliare nel continuum musicale una sezione e indicarne il significato (si pensi all'esempio di Wittgenstein «Devi sentire

questa battuta come un'introduzione», Wittgenstein 2014, trad. it. p. 238; Arbo 2017), ma è una questione dibattuta se tali sezioni corrispondano in maniera sistematica a significati definiti come avviene nel linguaggio. Per quanto riguarda perifrasi e traduzione, è senz'altro possibile riarrangiare un brano, suonarlo con un'intenzione diversa, o anche raccontarlo a parole, ma non c'è un modo per decidere definitivamente se questi esercizi rientrano nei casi di perifrasi e traduzione, cioè di mantenimento di un contenuto in una forma alternativa. Queste criticità evidenziano due punti importanti: 1) esistono delle questioni aperte nel rapporto tra musica e linguaggio che devono essere risolte affinché il loro confronto possa portare a una chiarificazione del fenomeno musicale; 2) in qualsiasi modo vengano risolti questi interrogativi, la questione del significato sembra costituire il fulcro in funzione del quale deve essere decisa (e di fatto si è articolata) la discussione (Cooke, 1959; Coker, 1972; Clark, 1982; Davies, 2003; Kivy, 2007; Cimatti e Oliva, 2021). Nei seguenti paragrafi, il rapporto fra linguaggio e musica viene analizzato alla luce di due approcci semantici alternativi, con un duplice obiettivo: 1) illustrare le conseguenze di diverse teorie del significato per la comprensione della musica; 2) capire quale impostazione risulta più appropriata per rispondere alle istanze teoriche poste da questo confronto.

Le prospettive prese in considerazione, evidenziando diversi aspetti del fenomeno musicale, sembrano sostenere istanze non conciliabili. Da un lato, la prospettiva referenzialista evidenzia il fatto innegabile che la musica suscita interpretazioni, contenuti, significati, accostando in questo modo la musica alle lingue storico naturali e alle loro capacità denotative, dall'altro l'analisi semiologica descrive la musica come materia acustica organizzata, il cui unico contenuto consiste nell'esibizione di rapporti formali. In questo modo la musica non è accostata alle lingue ma ai sistemi di segnali, i quali possono in seconda battuta essere interpretati dalle lingue. Le rispettive istanze possono coesistere spostando i termini del confronto, come sostenuto da Cimatti e Oliva (2021). Secondo i due autori, il rapporto fra musica e linguaggio diventa davvero produttivo (e chiarificatore nei confronti della

musica) quando è posto nei termini dal tipo di operatività esibita dai due fenomeni, prendendo come radice comune delle due attività (linguistica e musicale) la capacità generale di articolare segni, delineata da Saussure nel *Corso di Linguistica Generale* (2005). Una volta posta questa prospettiva diventa possibile spiegare perché il confronto tra i due fenomeni risulta così naturale e perché la musica e non ogni altra materia acustica si presta all'interpretazione e più in generale a stimolare esperienze estetiche. Queste ultime conclusioni poggiano su alcune considerazioni espresse da Garroni in *Ricognizione della semiotica* (1997).

2. Significato come entità extralinguistica

La prima questione che si impone a un confronto fra musica e linguaggio è stabilire se, e in che misura, la musica costituisca effettivamente un linguaggio. Un filone di studi molto nutrito si è mosso sulla scia di una concezione semiotica precisa, l'esternalismo o referenzialismo (cfr. Appelqvist 2020), ovvero l'idea secondo cui il significato è un qualcosa di esterno al medium espressivo. Questa posizione è ben nota in letteratura (De Mauro, 1970, p. 42; Eco, 2016, §2.5.1; Garroni, 1977, p.21). Sebbene nel corso della storia delle idee abbia conosciuto diverse formulazioni, sia Garroni che De Mauro sono concordi nel farla risalire almeno all'epoca di Aristotele. Secondo il referenzialismo, il linguaggio è quell'insieme di regole e termini tramite cui formulare proposizioni. Le proposizioni si riferiscono a stati di cose (i.e., l'enunciato *la neve è bianca* si riferisce a uno stato di cose del mondo, il quale può verificare o falsificare la proposizione). Queste proposizioni, per funzionare, devono essere composte da simboli elementari, il cui significato si configura come riferimento, o denotazione. Il significato dei termini è determinato in maniera diretta dall'incontro con gli oggetti e i fenomeni.

Se il confronto fra musica e linguaggio parte da premesse referenzialiste, il metodo per condurlo consisterà nella ricerca del correlato semantico della musica, ovvero il contenuto, l'oggetto, il significato dei termini di quella

lingua peculiare che è la musica. Tuttavia, non è immediatamente chiaro quale possa essere lo stato di cose rappresentato da questo medium espressivo, dato che difficilmente una melodia potrà trasmettere il contenuto espresso dalla forma linguistico-proposizionale *la neve è bianca*. Questo problema viene tradizionalmente risolto riservando alla musica dei contenuti emotivi.

«Come ‘contenuto della musica’ si designa in generale, quasi unanimemente, l’intera gamma dei sentimenti umani, perché in questi si crede di scorgere il contrapposto alla determinatezza concettuale e quindi la vera differenziazione dall’ideale delle arti figurative e della poesia. I suoni e il loro artistico collegamento non sarebbero che il materiale, il mezzo di espressione, con cui il compositore rappresenta l’amore, il coraggio, la contemplazione, l’estasi» (Hanslick, 1978, trad. it. pp. 20-21).

Questa idea, già criticata da Hanslick nel 1854, ha avuto molta fortuna nel corso del tempo, tornando a più riprese nelle ricerche di diversi studiosi, tanto che circa un secolo dopo è ritenuta ancora assolutamente plausibile, nel 1959 viene pubblicato *The Language of Music* di Deryck Cooke. Cooke sembra incarnare alla perfezione la concezione criticata da Hanslick, secondo l’autore britannico il contenuto di un’opera musicale è un sentimento esperito dall’artista al momento della composizione, il quale realizza l’opera traducendo questa esperienza emotiva in una particolare forma sonora. A sua volta, chi ascolta l’opera, rivive la medesima esperienza, convertendo i suoni della composizione nel sentimento originario (Cooke, 1959, p. 202). La posizione di Cooke è chiaramente referenzialista, il correlato di un brano o di parti di esso, sono vari processi emotivi, dei supposti stati interni indotti dalla decodifica dell’opera.

Una concezione del contenuto di questo tipo ha diversi effetti indesiderati, il principale dei quali è l’impossibilità di autentica interpretazione e godimento estetico. Se la musica è equiparata a uno stimolo materiale da

decodificare in emozione, non resta spazio per quel gioco di inesauribile interpretazione di una materia che continuamente interpella il suo fruitore, di cui ad esempio riferisce Eco in *Opera aperta* (1997, p. 89). Secondo il semiologo italiano, l'*apertura* sarebbe la condizione di ogni fruizione estetica, non l'emozione. Questa apertura non è da concepire come propria solo di determinate opere, particolarmente enigmatiche e indecidibili, ma come il *prìus* di ogni opera d'arte, anche la più tradizionale. D'altro canto, seguendo la posizione di Cooke, l'estetica si riduce a un lavoro di traduzione o decodifica, di corrispondenze fra stimoli ed emozioni, decifrando in questo modo un nascosto (e innato) linguaggio della musica. Cooke sottoscrive questa conclusione riportando le parole di Schoenberg, secondo cui un giorno, gli psicologi del futuro, decifreranno finalmente il linguaggio della musica (Cooke, 1959, p. 273). Infine, concependo la vita interiore dei soggetti come un semplice ricettacolo di emozioni codificabili in stimoli acustici, arriva alla conclusione secondo cui sarebbe possibile *leggere la mente* del compositore attraverso la sua opera: «when the language of music is finally deciphered, some terrible secrets may be revealed, not only about the particular composer, but about humanity at large» (*ibid.*).

Queste prospettive distopiche non hanno scoraggiato ulteriori ricerche. Davies (2003), nonostante la vicinanza con le posizioni di Cooke, nega alla musica lo statuto di linguaggio, evidenziando il carattere immediato che secondo lui lega le emozioni e la musica: «music is not even like a language to the extent that musical reference to emotions is secured by the conventions of a nonlinguistic symbol system. Musical reference to emotions is natural rather than conventional» (Davies, 2003). Invece di passare per un elemento intermedio, come il *linguaggio musicale* immaginato da Cooke, Davies salta interamente questo passaggio, per affermare che il riferimento musicale alle emozioni è assicurato da un *sistema di simboli non linguistico*. Ovvero una sorta di automatismo, in funzione del quale le emozioni sono suscitate dal suono. Anche in questo caso permane l'interrogativo sul ruolo che la storia, l'apprendimento, il gusto e l'interpretazione giocano nell'esperienza estetica

(o nell'esperienza in generale) immaginata da questo autore. Il gioco di rimandi fra suoni ed emozioni è infine chiarificato da Davies tramite un *isomorfismo dinamico*, tale per cui l'essere umano sarebbe in grado, in maniera innata, di cogliere la similarità fra un moto emotivo e un movimento sonoro (*ibid.*).

Nel 2008, l'argomento è affrontato nella voluminosa opera di Aniruddh Patel. Nel suo testo, un capitolo è dedicato precisamente al rapporto fra musica e significato. Patel esclude che la musica possa avere una semantica in senso stretto (ovvero come predicazione e riferimento, Patel, 2008, p. 304). Tuttavia, si dimostra possibilista rispetto a una seconda definizione di significato, secondo cui i contenuti della musica non sono stati emotivi determinati, ma «intricate mentations related to musical structure, emotion, and so forth» (*ibid.*). Patel cerca di supportare la tesi secondo cui la musica veicola contenuti indeterminati ma coerenti in soggetti diversi attraverso alcuni studi empirici. Generalmente, in questi studi vengono sottoposte delle melodie ad alcuni soggetti. Successivamente viene richiesto a questi ultimi di valutare i brani su delle scale semantiche (ovvero delle scale numerate alle estremità delle quali sono collocate parole di significato opposto *joy-sadness*, *strenght-wakness*), oppure di immaginare che la canzone sia la colonna sonora di un film e identificarne il titolo. In questi casi è difficile stimare quanto la coerenza dei risultati dipenda da una capacità semantica autonoma della musica o quanto piuttosto dal fatto che la scelta è confinata a categorie semantiche prestabilite o a un formato di risposta altamente tipizzato (come i titoli di film).

Appelqvist (2020) sintetizza efficacemente il problema principale delle posizioni fin qui riportate. In questi studi la musica viene ridotta a un supplemento inessenziale dell'*attività mentale* di chi ascolta o produce musica. L'attività estetica si risolve in un rimando fra stimoli e processi (più o meno determinati), in cui il medium sonoro perde il ruolo centrale a cui invece si appellava Eco (ma anche Wittgenstein, 1995, p. 81). In questo senso la musica non è più una questione di attese, aspettative, contemplazione o

interpretazione, ma un fatto di stimoli, destinati a far *scattare* nei soggetti le stesse reazioni fisiologiche (emotive in questo caso), concepite come universali. I problemi di questa concezione della musica erano in buona parte chiari al già citato Hanslick. L'autore critica aspramente concezioni contenutistiche della musica, secondo cui questa sarebbe in grado di rappresentare contenuti. L'autore in particolare argomenta contro due concezioni di contenuto. La prima, è quella già affrontata di *contenuto emotivo*, equiparata a una *vecchia metafora*. Hanslick spiega che, proprio come viene escluso che la musica possa trasmettere stati di cose determinati, parimenti non è possibile ammettere un'eccezione per i contenuti emotivi. L'autore puntualizza che la musica può avere senz'altro delle connotazioni qualitative (può essere incalzante, sussurrante, impetuosa) ma «l'amore o la collera ve li introduce esclusivamente il nostro proprio cuore» (Hanslick 1978, trad. it. p. 21). Aggiunge poco dopo che ciò che determina questi contenuti è precisamente il loro nocciolo concettuale (ivi, p. 22). In altre parole, la particolare connotazione emotiva che viene riconosciuta alla musica è da imputare a un supplemento *concettuale*, o in altri termini, al linguaggio. La seconda concezione di contenuto criticata da Hanslick ha a che fare col soggetto dell'opera, parimenti escluso come possibile *contenuto* denotato dall'opera: «Un contenuto in questo senso, una materia nel senso di soggetto trattato, la musica in realtà non l'ha» (ivi, p. 125). A questo punto l'autore va oltre la critica e propone un'argomentazione positiva circa il possibile contenuto della musica. L'autore spiega che la musica consta di forme sonore che si susseguono secondo reciproci rapporti, al modo in cui il movimento e le forme si relazionano in altre arti come la danza e l'architettura. Dato che si tratta di *rapporti senza contenuto determinato* queste forme si pongono come aperte a possibili interpretazioni, tuttavia specifica che queste interpretazioni non sono espressione intrinseca della musica: «il contenuto del pezzo non è altro se non le forme sonore udite, perché i suoni non solo sono ciò con cui la musica si esprime, ma anche sono l'unica cosa espressa» (ivi, p. 126). In breve, l'unico contenuto possibile della musica, è la musica stessa, forme

sonore. Diversi autori hanno letto una diminuzione della musica in queste parole. Appelqvist (2020) riferisce che Hanslick arriva a negare la possibilità che la musica trasmetta contenuti partendo da una (errata) concezione referenzialista del significato. In questo modo finirebbe col ridurre la musica a mero esercizio formale. Similmente, secondo Kim (2023) Hanslick relega la musica al formalismo, negando la possibilità che possa veicolare contenuti per convenzione. In questo modo non verrebbe riconosciuta la dimensione soggettiva, sociale e situata della prassi artistica che costituisce la musica (Kim, 2023). Tuttavia, le critiche di Kim e Appelqvist non sembrano cogliere del tutto il punto espresso da Hanslick. Questi non nega che la musica possa suscitare emozioni e interpretazioni, semplicemente non lo può *autonomamente*, ma solo in funzione di altre condizioni, definite come *concettuali*. Questa significatività non sembra essere quindi una proprietà primaria della musica, ma di *secondo grado*, condizionata da un supplemento concettuale. In questo senso, e uscendo dal paradigma semantico referenzialista, la musica fungerebbe da materia sulla quale i concetti (della lingua) possono esercitare la loro attività formativa (o concettualizzante), facendo emergere contenuti determinati. Tuttavia, anche questa descrizione non sembra integralmente soddisfacente. Se la musica fosse una mera materia occasionale, qualunque rumore potrebbe prestarsi come oggetto adatto all'azione interpretativa della lingua, producendo un'esperienza estetica. In questo modo si ricadrebbe nell'obiezione di Appelqvist dell'inessenzialità della musica. È necessario tenere in considerazione che ciò che comunemente viene chiamata musica sembra costituire un elemento insostituibile all'interno dell'economia di quella precisa esperienza estetica, a differenza di molti altri suoni, non disponibili a questo tipo di fruizione. Nel seguente paragrafo la questione del rapporto fra lingua e musica viene approfondita a partire da una prospettiva anti-referenzialista, in grado di tenere insieme le istanze fin qui presentate.

3. Musica e linguistica strutturale

L'approccio referenzialista non sembra in grado di caratterizzare il rapporto fra musica e linguaggio in maniera soddisfacente, né di chiarificare le strategie di significazione sottese al fenomeno della musica. Una possibile alternativa consiste nel cambiare i termini del confronto, nello specifico può essere utile prendere in considerazione ciò che alcuni studiosi hanno detto della musica a partire da una concezione non referenziale del significato. Umberto Eco, oltre essere stato un semiologo sostenitore di posizioni anti-referenzialiste, si è variamente interessato di estetica e in particolare di musica, come testimoniato dal duraturo rapporto con Luciano Berio (cfr. Berio, Eco 1986; vedi anche Oliva, 2021). In *Semiotica e Filosofia del linguaggio* Eco risulta piuttosto lapidario rispetto a un possibile contenuto della musica (Eco 1984, p. 49-50). All'interno della semiotica, alla musica spetta un posto fra i codici monoplanari (quelli che nel Trattato chiamava s-codici, Eco, 2016, §1.3; vedi anche De Mauro, 1997, p. 57). Nei codici pluriplanari, a un significante (elemento del piano espressivo di un codice) corrisponde un contenuto. Di conseguenza il piano dell'espressione è correlato ad (almeno) un secondo piano del contenuto. Ma a fianco di questi codici ne esistono altri, monoplanari, ovvero codici in cui all'espressione non è correlato alcun contenuto. Ne sono esempi il calcolo, il sistema degli scacchi, la logica formale, l'alfabeto, gli elementi non figurativi in pittura e appunto la musica. Si tratta di sistemi di elementi (segnali) che possono combinarsi in unità di ordine superiore secondo regole di contiguità e selezione, o in parole povere secondo una sintassi¹. Sviluppandosi su di un

¹ È importante specificare che la parola sintassi non deve far pensare a delle regole universali tramite cui generare tutte le possibili espressioni di un codice. Il codice è un'astrazione, sancita per convenzione o ricostruita a partire dai segnali effettivamente prodotti dagli utenti del codice. Solo alcuni di questi codici si basano su un insieme di regole esplicitabili e in numero finito. Molti altri invece rispondono senz'altro a delle regole, ma che possono però essere ignorate, infrante o cambiate, senza fuoriuscire dal codice (Cfr. De Mauro, 1997, p. 53)

solo piano, l'unico rimando di cui questi sistemi sono capaci è quello che si muove lungo la linearità del significante, nel caso della musica un rimando di carattere temporale, nelle parole di Eco: «se vi è significato di una mossa degli scacchi esso consiste nella serie di mosse conseguenti che la mossa antecedente rende possibili» (Eco, 1984, p. 49-50). L'assonanza con le posizioni di Hanslick è notevole. Eco insiste, chiamando in causa Roman Jakobson, sul ruolo dei rapporti formali nelle composizioni musicali e nella pittura astratta, sul carattere fondamentale del rinvio e della creazione di attese, delineando un «fenomeno di 'significanza' diffuso lungo tutta l'estensione di una testura cronologica o spaziale» (ivi, p. 50). Eco sembrerebbe chiudere così la *vexata quaestio* della capacità significativa dei sistemi monoplanari (ivi, 281) e quindi del contenuto della musica. Il contenuto della musica è la stessa musica, un rimando tutto centrato sul *testo*, sul *messaggio*, sulla catena di elementi realizzata in funzione del codice. Il potere significativo di questi sistemi va ricondotto al fenomeno per cui in aritmetica, data la sequenza 5-10-15 ci si può ragionevolmente attendere 20 come evento successivo (ivi p. 281). Il riferimento a Jakobson costituisce un'ulteriore assonanza con Hanslick. Il linguista russo (2002, p. 191-192), evidenzia come il portato estetico del discorso poetico risieda nel suo rimando a se stesso, o meglio, alla catena significativa di cui è composto, allo stesso modo in cui la musica rimanda a se stessa, alla sua struttura sonora, al gioco di aspettative che mette in opera. Hanslick tuttavia ammetteva le connotazioni emotive (e in generale significative) della musica, in funzione di un supplemento concettuale. Eco non lo nega, ma anzi aggiunge che i messaggi prodotti in funzione di sistemi monoplanari consentono processi di significazione, ma solo in quanto questi messaggi stimolano inferenze e interpretazioni. Infine precisa: «Si potrebbe dire naturalmente che questi fenomeni sono fenomeni di significazione che non dipendono da un codice: dipendono da una nozione estesa di segno» (Eco, 1984, p. 281-282).

Con il termine interpretazione, Eco sancisce il rifiuto delle estetiche basate su reazioni a stimoli e afferma la plurivocità della materia espressiva (come

anche la possibilità del fallimento interpretativo). In questo modo, l'autore riapre la questione della significazione nella musica. L'interpretazione si esercita sugli elementi combinatori dei sistemi monoplanari, ai quali viene così estesa (in via eccezionale) la qualifica di *segno*, riservata ai sistemi pluriplanari, tramite l'attribuzione di un contenuto. Nell'economia del sistema echiano, l'interpretazione si articola in due attività, ipercodifica e ipocodifica (Eco, 2016, § 2.14). L'ipercodifica procede da codici esistenti a sottocodici più analitici. Ad esempio, un parlante interpreta una frase (*Buongiorno, come stai tutto bene?*), oltre il suo significato letterale, nel suo ruolo di forma di cortesia secondo un sottocodice più analitico. Non è questo il caso che interessa qui (§ 2.14.3). La seconda attività, l'ipocodifica, procede invece da codici inesistenti (o ignoti e solo supposti) formulando codici potenziali o generici. È questo il caso in cui ad esempio una frase musicale (cioè del materiale acustico appartenente non a un codice, ma a un sistema di elementi monoplanare) viene *sentita come una conclusione*, cioè viene assunta come elemento di un codice solo supposto («Devi sentire questa battuta come un'introduzione», Wittgenstein, 2014, trad. it. p. 238). Eco definisce l'ipocodifica come quell'operazione che assume porzioni di determinati messaggi (non necessariamente linguistici) come «unità pertinenti di un codice in formazione» (Eco, 2016, §2.14.4). In quanto unità di un codice (anche se solo supposto) questi messaggi (inizialmente monoplanari) divengono capaci di veicolare porzioni di contenuto, sebbene indeterminate a causa della natura interpretativa dell'ipocodifica. In breve «l'ipocodifica procede da codici inesistenti (o ignoti) a codici potenziali e generici» (Eco, 2016, §2.14.4). Eco propone come ulteriore esempio quello di un parlante italiano in un paese di cui non conosce la lingua, che udendo frasi come *I love you, I like you, I am fond of you, I adore you, Hi, man!, Hello, my friend!, How are you?*, riconduce queste espressioni *più o meno* al significato *amicizia*. In questi casi, l'ascoltatore assume la materia acustica come serie di segni emessi in funzione di un codice, che però non conosce. A partire da questo assunto procede a formulare delle ipotesi interpretative, *in*

funzione di un altro codice che invece consce. Il caso dell'interpretazione di un brano o di un passaggio musicale come rabbioso o belligerante rientra nei fenomeni contemplati da questa descrizione. Si dà un testo (la musica in questo caso) le cui parti vengono assunte (senza alcuna garanzia di successo) come *unità appartenenti a un codice capaci di veicolare porzioni di contenuto*.

Ricapitolando, secondo Eco il caso della musica può essere descritto nel seguente modo. La musica è un sistema di segnali monoplanare, il quale presenta un piano dell'espressione perfettamente articolato, senza un piano del contenuto a esso correlato. Tuttavia, segnali di questo tipo, definiti come *materiale iposemiotico* (Eco, 2016, §3.7.4), stimolano l'utente a produrre interpretazioni, *domandano pertinentizzazione*. In quest'ultimo caso i segnali non sono più *solo segnali*, ovvero elementi di un codice meramente monoplanare, ma non sono però ancora dei segni, ovvero elementi di un codice pluriplanare (che rimandano a un contenuto). Alla già citata definizione di *nozione estesa di segno*, Eco aggiunge quella di *segnale aperto*, il quale sfida il destinatario all'attribuzione di contenuto, all'interpretazione. Nello stesso luogo riferisce: «Si possono chiamare FUNZIONI PROPOSIZIONALI (VISIVE o MUSICALI) che non aspettano altro che di essere correlate a un contenuto, e sono disponibili per correlazioni diverse» (Eco, 2016, §3.6.6).

È ora possibile ampliare la posizione di Hanslick, il quale parlava di nocciolo concettuale. Ricollocando la sua tesi all'interno del sistema semiotico echiano, è possibile affermare che la musica si presta come materia iposemiotica per l'azione discretizzante della lingua, la quale ritaglia unità per i suoi contenuti all'interno della materia sonora articolata solo monoplanarmente seguendo un procedimento di ipocodifica (Eco, 2016, §3.7.4). A questo punto, il problema della semantica della musica sembra risolto. La posizione di Eco riesce a tenere insieme, da un lato le giuste critiche di Hanslick secondo cui la musica non è in grado di denotare contenuti determinati in maniera autonoma, dall'altro le ragionevoli istanze

di chi evidenzia il fatto innegabile che la musica suscita un certo tipo di esperienze, dà luogo a esperienze estetiche, *interpella l'ascoltatore*, invita a interpretazioni, talvolta ardite e ricche di contenuti anche molto determinati. Quello che però la posizione di Eco non spiega è perché *proprio la musica* e non qualsiasi materiale acustico, susciti questo tipo di esperienza. Una possibile risposta è rintracciabile in Oliva (2020) e Cimatti e Oliva (2021). Gli autori coniugano insieme le istanze anti-referenzialiste della linguistica saussuriana con quello che è stato definito il carattere iposemiotico dei segnali aperti prodotti dalla musica (o in altri termini, con il fatto che la musica invita all'interpretazione e all'attribuzione di contenuti), tramite la proposta di Berio di concepire la musica come *linguaggio di linguaggi*: «music cannot be considered akin to a langue, i.e. a historical-natural language with its own vocabulary, socially shared. But at the same time it cannot be considered separately from the *faculté de langage*» (Oliva, 2020). La musica non è un *language* nel senso di lingua storico naturale, non si identifica con un codice pluriplanare. La sua somiglianza col linguaggio va ricercata su di un piano diverso. La musica sembra esemplificare qualcosa di (logicamente) più profondo e che costituisce la condizione di possibilità dei codici in generale. Conformemente a questa posizione, Cimatti e Oliva (2021) approfondiscono il riferimento a Saussure e alla *facoltà generale del linguaggio*. In questo senso, con *linguaggio di linguaggi* non si intende una qualche proprietà metalinguistica della musica (al modo in cui ad esempio Davies e Cooke immaginavano una sorta di grammatica emotiva della musica), bensì «the expression 'language of languages' means that music is the nonlinguistic source of all forms of languages and semiotic systems» (Cimatti e Oliva, 2021). In breve, gli autori propongono di riconfigurare il rapporto fra linguaggio e musica, non nel senso di una comparazione fra codici storicamente determinati, ma fra due modalità dell'espressività umana, riconducendo entrambe le manifestazioni espressive ad una condizione comune, identificata nella facoltà generale di articolare segni, descritta da Saussure nel *Corso di Linguistica Generale* (2005, trad. it. p. 20). Un simile

argomento è rintracciabile in un testo di Garroni dedicato alla semiotica. Garroni, con obiettivi polemici nei confronti della semiotica, giunge a delineare i contorni di una comune radice operativa alla base delle attività espressive linguistiche e non-linguistiche. Le tesi di Garroni sono trattate nel seguente paragrafo.

4. La radice metaoperativa dei sistemi espressivi

Garroni è sostanzialmente d'accordo con Eco nel negare un contenuto alla musica, in quanto incapace di veicolare contenuti determinati. In *Ricognizione della Semiotica* esclude con chiarezza che la musica possieda dei significati e che possa essere considerata alla stregua di un linguaggio. Tuttavia non preclude la possibilità di *molteplici correlazioni* (interpretazioni, ipocodifiche) da cui far scaturire simboli e significati (Garroni, 1977, p. 136). Al netto di questo accordo, Garroni riporta un'insoddisfazione per questa ricostruzione. L'autore (seguendo l'obiettivo critico dell'opera) intende diminuire il ruolo dell'analisi semiotica, spiegando che questa analisi non sembra restituire il *codice della musica*, il sistema di valori messo in gioco da questo sistema espressivo, a meno di non usare queste espressioni in modo soltanto analogico. Di conseguenza, fermo restando la correttezza della lettura echiana e l'accordo che Garroni le riserva, una tale lettura prospetta un vicolo cieco, non riferisce nulla in merito alla musica, se non che si tratta di un codice monoplanare che può essere occasione di esperienza estetica e interpretazione sotto la condizione di un intervento linguistico che riesca a sussumerne l'iposemioticità. Questa descrizione, lamenta sempre Garroni, rimane senza alcuna incidenza sull'apparato teorico e sui risultati applicativi di una eventuale semiotica musicale (ivi, p. 135). Il confronto fra linguaggio e musica si rivelerebbe in questo modo improduttivo. Garroni, rifiutando sia l'analisi immanente della musica (come mero codice monoplanare), sia un suo superamento trascendente (riconoscendole contenuti positivi), finisce col collocarsi in una prospettiva trascendentale. Da questa prospettiva, non considera più la musica come codice monoplanare, né come *segnale aperto*,

ma come *attività in generale*, regime di operatività che costituisce la condizione di possibilità della musica in quanto codice. Vale la pena riportare il passo per intero:

«La musica sembra essere in realtà un'operazione pura (cioè un'operazione a forte componente metaoperativa, massimamente 'disinteressata', con un distanziamento massimo rispetto agli scopi dell'operare), qualcosa come un supremo 'gioco operativo', correlato implicito esemplare — in quanto fortemente strutturato — di un contesto culturale esplicito» (ivi p. 136).

Il passo richiede una certa attenzione, in particolare i tre termini *pura*, *metaoperativa* e *disinteressata*. La metaoperatività è, secondo Garroni, la caratteristica fondamentale dell'agire umano, che differenzia quest'ultimo dal resto del regno animale. L'essere umano è in grado di oltrepassare l'operatività legata alle necessità primarie e agli stimoli immediati per introdurre una componente metaoperativa nelle sue attività. È ciò che succede ad esempio nella produzione di utensili, la quale è solo indirettamente correlata a uno scopo (Garroni, 1977, p. 71). Ciò che comunemente ricade sotto la definizione di *arte* è un'attività con una forte componente metaoperativa. Ad esempio, l'arte figurativa sceglie liberamente un oggetto e lo pone come soggetto di una rappresentazione. In questo senso la musica estremizza questo tratto, si pone come operazione pura, cioè massimamente metaoperativa, in quanto pone sé stessa (il continuum sonoro stesso, senza alcuna figuratività esterna) come oggetto. Quindi, la *metaoperatività* rimanda al fatto già evidenziato secondo cui la musica, nel suo concretizzarsi in testi, rimanda a se stessa e non ad altro, si produce in un gioco di aspettative e rimandi con se stessa. Il secondo versante della purezza dell'attività è costituito dal *disinteresse*. Il disinteresse indica il fatto che l'attività non opera secondo un fine determinato, come accade invece nel caso della comunicazione e della produzione verbale, che pure lavora articolando una

materia sonora (e ancor di più nelle operazioni determinate dalle incombenze materiali del momento). La musica, in quanto sganciata da determinazioni esterne, si configura come un'operazione disinteressata.

Questo nuovo punto di vista consente di porre il confronto col linguaggio in termini nuovi e in accordo con la proposta di Cimatti e Oliva (2021). Il confronto non deve essere condotto sul piano empirico, intendendo con *linguaggio* le varie lingue storico naturali e confrontando queste con i prodotti della musica, ma su un piano trascendentale, interpretando il termine linguaggio come *capacità generale di articolare un sistema di segni* e delineando i tratti che la musica intrattiene con questa capacità. Ciò che musica e linguaggio condividono è la possibilità di configurarsi come attività metaoperative e disinteressate e di rispondere dunque a una comune radice, a una condizione generale della semiosi. In questo senso, la semiosi in quanto comunicazione è un'attività che ha certamente una componente metaoperativa, in quanto produzione di senso svincolata dall'immediatezza degli stimoli oggettuali (è possibile riferire di stati di cose in assenza degli stessi, inventarli, o mentire deliberatamente, cfr. Eco, 2016 § 0.1.3, sul rapporto fra semiosi e menzogna), la quale tuttavia non è sempre predominante. Lo stesso vale per il disinteresse, una poesia è certamente più metaoperativa e disinteressata del verbale di una riunione condominiale. Queste componenti sono portate all'estremo in quel peculiare *gioco operativo* che è l'arte e in particolare nella musica. Una volta stabilito questo punto diviene più chiara la posizione di Garroni nei confronti della musica, «un fenomeno che può essere meglio spiegato dal nostro punto di vista, cioè considerando la musica come una tipica operazione a dominante metaoperativa correlata alla forma del linguaggio in generale» (Garroni, 1977, p. 136). La musica è linguaggio di linguaggi, è *correlata alla forma del linguaggio in generale*. Questa prospettiva consente di chiarire anche il *perché* la musica, la materia musicale e non ogni materia acustica, si presta a questo investimento linguistico-estetico. Sempre secondo Garroni (*ibid.*), la musica costituirebbe un quasi-modello del linguaggio, un'operazione che ne

esibisce i tratti peculiari. Un modello, ma di tipo non semiotico, l'esemplarità di cui parla Garroni non si colloca sul piano del contenuto (che resta indeterminato), ma su quello dell'operatività. Questa operatività si esercita su una medesima materia (acustica) articolandola secondo tratti comuni (intonazione, ritmo, pause, ecc.). Tuttavia, la musica rende dominanti aspetti che nel linguaggio (o meglio, nelle lingue) vengono generalmente subordinati e rispondono a regole operative (non metaoperative). Insieme, questa esemplarità, ma anche questa libertà da determinazioni esterne (e quindi disponibilità a possibili determinazioni) «rende la musica particolarmente disponibile — al contrario delle arti visive — ad unirsi non esternamente con il linguaggio» (ivi, p. 137). In questo modo Garroni riesce a tenere insieme le istanze contenutistiche relative alla fruizione della musica, le istanze formali della semiotica e le istanze estetiche relative all'insostituibilità del medium musicale per il raggiungimento dell'esperienza estetica.

5. Conclusioni

L'articolo propone un'analisi del rapporto fra musica e linguaggio. Il confronto è stato immediatamente inquadrato dal punto di vista semantico, ricercando i possibili contenuti rappresentati dalla musica. La trattazione ha inizialmente adottato una prospettiva referenzialista, la quale propone di indicare come contenuti i processi interni innescati dall'ascolto. Questa prospettiva ha però l'effetto indesiderato di rendere inessenziale la musica per l'esperienza estetica, spostando tutta l'attenzione sul piano psicofisiologico. Le posizioni semiotiche contenute in alcuni testi di Eco hanno consentito di riportare la musica al centro della questione, riconoscendo come unico contenuto della musica la musica stessa, il rapporto fra forme che mette in opera. Non solo, i segnali prodotti dalla musica si rivelano disponibili (come materiale iposemiotico) a possibili codifiche da parte dell'ascoltatore. In questo modo anche le istanze interpretative ed estetiche delle posizioni referenzialiste risultano rispettate. Resta tuttavia una questione da dirimere, ovvero perché *proprio la musica* e non ogni segnale acustico indeterminato

ha a che fare con l'estetica. La risposta viene fornita da Garroni, il quale spiega che, da un punto di vista trascendentale, musica e linguaggio sono due attività con una radice metaoperativa comune. Di conseguenza, i prodotti dell'attività musicale si configurano come vicini al linguaggio, per quanto riguarda l'attività che li ha prodotti, ma non assimilabili ad esso, in quanto indeterminati e aperti a determinazioni possibili. Chiarita la prospettiva trascendentale è possibile rispondere alla domanda relativa al confronto fra musica e linguaggio, seguendo le posizioni di Oliva e Cimatti. La musica non è come una lingua storico naturale, ma è come *la forma del linguaggio in generale*, condivide con le lingue, questa comune radice articolatoria. Questo è ciò che differenzia la musica dal rumore e che consente la sua fruizione estetica, la sua descrizione e interpretazione, il confronto con altri brani o con altre esperienze estetiche e non estetiche, l'identificazione al suo interno di unità correlate a contenuti possibili.

Bibliografia

- APPELQVIST H. (2020), *Philosophy of language*, in T. McAuley, N.Nielsen e J. Levinson (a cura di), *The Oxford handbook of western music and philosophy*, OUP, Oxford.
- ARBO A. (2017), *Sulla comprensione delle opere musicali. Musica, filosofie dell'esperienza e forma di vita*, «De musica», XXI, pp. 6-37.
- BERIO L., ECO U. (1986), *Eco in ascolto*, in V.C. Ottomano (a cura di), L. Berio (2017), *Interviste e colloqui*, Einaudi, Torino.
- CIMATTI F. E OLIVA S.(2021), *Is music a metalanguage? Some remarks on Wittgenstein and Berio*, «Intersezioni», (1), pp. 85-102, doi: 10.1404/100266.
- CLARK A. (1982), *Is music a language?*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 41(2), pp. 195-204.
- COKER W. (1972), *Music and meaning*, Free Press, New York.
- COOKE D. (1959), *The language of music*, OUP, Oxford.

- DAVIES S. (2003), *Is music a language od the emotions?*, in S. Davies, *Themes in the philosophy of music*, pp. 121-133. OUP, Oxford.
- DE MAURO T. (1997), *Minisemantica*, Laterza, Roma-Bari.
- DE MAURO T. (1970), *Introduzione alla semantica*, Laterza, Roma.
- ECO U. (2016), *Trattato di semiotica generale*, La nave di Teseo, Milano.
- ECO U. (1997), *Opera aperta*, Bompiani, Milano.
- ECO U. (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.
- GARRONI E. (1977), *Ricognizione della semiotica*, Officina edizioni, Roma.
- HANSLICK E. (1978), *Il bello musicale*, Giunti, Firenze, (ed. or. *Von musikalisch-schönen*, Rudolph Weigel, Leipzig, 1854).
- JAKOBSON R. (2002), *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano.
- KIM H. (2023), *Convention and representation in music*, «Philosophers imprint» 23(5), doi: 10.3998/phimp.2363.
- KIVY P. (2007), *Music, language and cognition: Which doesn't belong?*, in P. Kivy, *Music, language and cognition and other essays in the aesthetics of music*, pp. 214-232, Clarendon press, Oxford.
- OLIVA S. (2021), *Berio ed Eco sull'(im)possibilità di una narritività musicale*, «RIFL», sfl(1-9).
- OLIVA S. (2020), *Luciano Berio and the problem of musical language*, «RIFL», 14(1), pp. 24-32.
- PATEL A.D. (2008), *Music, language and the brain*, OUP, Oxford.
- SAUSSURE F. (2005), *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari, (ed. or. *Cours de linguistique générale*, Edition Payot, Paris, 1922).
- WITTGENSTEIN L. (2014), *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino.
- WITTGENSTEIN L. (1995), *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Adelphi, Milano (ed. or. *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford, 1953).

Wittgenstein tra il formalismo e l'antiformalismo musicale

Gabriele Campari

Abstract

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

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



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

Sommario

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

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

1. Introduzione

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

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

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

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

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

2. La vicinanza con Hanslick

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ Cfr. ibidem.

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

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

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

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

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

¹⁰ Cfr. Bertinetto, p. 55.

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

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

¹³ Cfr. *ivi*, pp. 190-192.

¹⁴ Cfr. *ibidem*.

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

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

3. L'ipotesi non continuista di Béla Szabados

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. L'ipotesi continuista di Hanne Appelqvist

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

³⁵ Cfr. Ivi, pp. 655-656.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴¹ Cfr. *ivi*, p.12.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 111.

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

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

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

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

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

5. L’attenzione al contesto: Roger Scruton

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

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

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

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

⁵⁴ Cfr. *ivi*, pp. 354-357.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶¹ Cfr. Bertinetto, pp. 64-65.

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

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

6. Conclusioni

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

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

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

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

⁶⁵ Cfr. *ibidem*.

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

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

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

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

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

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

⁶⁸ Cfr. *ivi*, p. 70.

⁶⁹ Cfr. *ivi*, pp. 95-96.

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

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

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

Bibliografia

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

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

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

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

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

⁷¹ Cfr. *ivi*, pp. 126-127.

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

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

La complessità della relazione tra musica ed emozioni. L'interazione tra espressività del codice ed esperienza dell'ascoltatore oltre le dicotomie dell'estetica analitica.

Andrea Velardi

Abstract

The aim of this article is to demonstrate that the philosophical debate on the relationship between music and emotions, which developed within analytical aesthetics, is still crucial for accounting for the theory of musical expressiveness. This debate opposed cognitivists and emotivists. The former places expressiveness externally in the musical code and foresees only a cold, cognitive recognition by the listener. The latter places expressiveness in the internal emotional experience of the listener. In our view, that debate has now exhausted its propulsive arc because it was conditioned by excessive polarization. It actually showed the necessity of an interaction between cold and hot aspects, externalist and internalist perspectives of musical expressiveness, which can only be adequately addressed through a hybrid theory that re-evaluates both the external activating potentials of the musical code and the internal emotional experience of the listener.

Keywords: Cognitivism; Emotivism; Expressivity; Music.



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

Sommario

L'obiettivo di questo articolo è dimostrare che il dibattito filosofico sul rapporto tra musica ed emozioni sviluppatosi all'interno dell'estetica analitica è ancora molto cruciale per dare conto della teoria dell'*espressività musicale*. Quel dibattito opponeva *cognitivist* ed *emotivist*. I primi ponevano l'espressività all'esterno nel codice musicale e prevedevano solo un riconoscimento freddo e cognitivo da parte dell'ascoltatore. I secondi pongono l'espressività nell'esperienza emotiva interna dell'ascoltatore. Secondo noi, quel dibattito ha esaurito ormai la sua parabola propulsiva perché è stato condizionato da una eccessiva polarizzazione mentre di fatto esso mostrava la necessità di un'interazione tra aspetti freddi e caldi, externalisti e internalisti, dell'*espressività musicale* che possono essere affrontati adeguatamente soltanto attraverso una teoria ibrida che rivaluti sia le potenzialità attivatrici esterne del codice musicale, sia l'esperienza emotiva interna dell'ascoltatore.

Parole chiave: Cognitivismo; emotivismo; espressività; musica.

1. Il problema dell'espressività musicale

Questo articolo intende riprendere il dibattito sul rapporto tra musica ed emozioni sviluppatosi in ambito filosofico dalla fine degli anni Novanta fino ad oggi. Bisogna dire che questo dibattito si è un po' affievolito negli ultimi 10 anni, ma non perché non ci siano ancora problemi cruciali da esplorare al suo interno. Anche la voce *The Philosophy of Music* della *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, pubblicata per la prima volta nel 2007, ha mantenuto un ampio capitolo dedicato al rapporto tra musica ed emozioni approfondendolo nella revisione avvenuta nell'ottobre del 2023.

La tematica sembra affievolita per la polarizzazione che si è creata nel dibattito analitico tra cognitivist ed emotivist. Una polarizzazione che si è saturata e un po' usurata probabilmente perché all'interno di quella corrente

si procede troppo per tesi e antitesi senza badare all'aspetto sintetico e di raccordo fra le posizioni che spesso permette di superare l'impasse generando teoria ibride che prendano le parti considerate più accettabili delle due posizioni dentro la contesa.

L'incapacità di formularle in ambito analitico ha fatto sì che queste siano state proposte invece in ambito cognitivo e psicologico. D'altra parte, si potrebbe anche ipotizzare che non ci sia una soluzione alla dicotomia presente nella filosofia analitica tra cognitivisti ed emotivisti cui accenniamo tra poco. Oltre alla psicologia, c'è anche da dire che indirettamente questo dibattito si è trasferito nelle sedi di sociologia e di semiologia dei mezzi di comunicazione in cui il ruolo della musica e la sua relazione con le emozioni sono state interpretate maggiormente in relazione alla contaminazione dei linguaggi e all'intreccio dei linguaggi nei media. Si possono ricordare qui le ricerche di Lucio Spaziante sul modo in cui la musica serva da collante narrativo per alcuni video pubblicitari e, oggi si può anche aggiungere, per molti *reel* e storie pubblicati nei social. La natura di questo collante è anche legata alle emozioni che essa suscita specialmente se queste musiche sono derivate da colonne sonore che quindi sono legate a tutto il portato emotivo presente in un film oppure ha eredità semiche che vengono veicolate all'interno delle varie traduzioni e interpolazioni intersemiotiche presenti nei prodotti audiovisivi del cinema e dei vecchi e nuovi media. Da questo punto di vista un punto di partenza potrebbe essere il tentativo di mostrare perfino le ambiguità e le variazioni che uno stesso brano musicale può avere rispetto ad una propria tonalità emotiva a seconda del contesto semiologico e audiovisivo nel quale viene collocato (Velardi 2007)¹. D'altra parte, tutta

¹ In quel saggio non restringevo il focus sulla musica assoluta e senza testo, come invece chiaramente fanno sia i cognitivisti sia gli emotivisti, ma lo estendevo alla contaminazione linguistica. D'altra parte, in quel contesto di semiotica musicale si voleva proprio dimostrare come si assiste ad una complessità maggiore e a variazioni più sofisticate che non quelle che permangono all'interno del dibattito dell'estetica analitica, poi rivelatosi infatti un po' asfittico e limitante.

l'estetica analitica, preponderante nel dibattito contemporaneo, ha come oggetto di studio solo ed esclusivamente la musica assoluta, la musica strumentale che non ha testo, non porta un titolo e non ha un programma. Quindi quella di per sé avulsa da una contaminazione con l'ambito dei linguaggi.

Nonostante questa restrizione di sguardo a noi sembra che quel dibattito sia ancora molto produttivo e di estremo interesse per una filosofia della musica proprio per la forza con cui ha difeso la tesi dell'espressività e perché ingarbugliandosi nelle sue polarizzazioni ha mostrato la complessità del rapporto tra emozioni e musica e del fenomeno della esperienza emotiva dell'ascoltatore. Come sostiene Lentini (2014, 9) è fortemente radicata nella filosofia della musica la convinzione per cui ci sia una "relazione speciale tra la musica e le emozioni", ancora più stretta di quanto non sia per le altre "belle arti".

Il tema è appunto cosa vuole dire però descrivere un brano musicale come triste, melanconico o gioioso e brillante. Se intendiamo che sia così in senso letterale oppure se si tratta di descrizioni "figurate, vagamente allusive, metaforiche" (ibid.).

A prescindere dalla risposta che viene fornita, la tesi che si impone già dall'antichità è quella per cui la musica suscita emozioni nell'ascoltatore ed è espressiva proprio grazie a questa relazione. In questo modo vengono associati insieme il carattere eccitazionista della musica e quello espressivo. Si profila già quella relazione tra una musica che suscita e l'ascoltatore che riceve questa emozione sulla quale dibatterà la filosofia analitica incentrando le emergenze dell'emozione musicale o, come per i cognitivisti, nel brano musicale di per sé o, come per gli emotivisti, nell'ascoltatore che ne fruisce.

In entrambi i casi rimane forte la presenza di una teoria eccitazionista o disposizionale e di una teoria *espressivista*. Già ne *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer il portato espressivo della musica viene

ricondotto alla musica stessa e non alle emozioni risvegliate nell'ascoltatore. La teoria espressivista ed eccitazionista non deve apparire scontata perché, alla rivoluzione inaugurata da Schopenhauer, si è sostituita pochi decenni dopo quella di Hanslick (1854) che ne è *Il bello musicale* ha misconosciuto la relazione con le emozioni, considerando la musica in senso assoluto come pura forma che non ha la facoltà di esibire emozioni e che possiede un “bello specificamente musicale” che “consiste unicamente nei suoni e nella loro artistica combinazione”. Rafforzata dalla posizione di Stravinskij e con antesignani in Schuman, la rivoluzione per cui l'espressività non è una proprietà immanente della musica ha avuto una sua grande diffusione costituendo a lungo una corrente saldissima.

2. La negazione dell'espressività emotiva. La musica come codice monoplanare

Anche se le teorie cognitive che attribuiscono l'espressività musicale al codice musicale arrivano ad ipotizzare un isomorfismo tra articolazione della vita emotiva dei soggetti e articolazione delle emozioni nella musica, quest'ultima è di per sé, a livello semiologico, un codice monoplanare, cioè non presenta una corrispondenza biunivoca tra significante e significato. In un codice biplanare sappiamo che se vogliamo esprimere un significato per denominare, descrivere o comunicare un oggetto, un concetto o anche un semplice messaggio tra quelli inseriti in un numero limitato di esigenze comunicative soddisfatte dal codice medesimo, avremo a disposizione almeno un significante che codifica quel significato e che lo trasmette ad un soggetto in grado di decodificarlo facendo capo alla struttura del codice. Allo stesso modo, messo davanti ad un qualsiasi significante del codice, siamo sicuri di possedere le istruzioni precise per decodificare il messaggio e per trarre dal significante il suo esatto significato².

² Sulla esattezza del significato si può discutere, ma non intendo parlare qui del fenomeno della vaghezza dei codici ma solo mettere in luce le prerogative di un codice biplanare.

Con la proprietà della biplanarità, Hjelmslev aveva garantito una prerogativa fondamentale alla nozione di semiosi ed aveva evitato che il processo della semiosi potesse diventare così vasto da includere anche tutte quelle espressioni di semiosi naturale che non hanno a che fare propriamente con l'esperienza culturale dell'uso e della decodifica di un codice socialmente condiviso. In questo modo si evitava di cadere nella deriva per cui ogni materia o sostanza dell'espressione presente nel mondo entrasse "per natura" dentro il gioco della semiosi codificata.

Se così fosse, anche un piatto o un candelabro sarebbero segni per due motivi possibili: perché la loro denotazione implica già che essi servano per un uso e abbiano una funzione all'interno della comunità, o perché in certi contesti possono possedere significati culturali o connotazioni sociali particolari. È indubbio che questi contesti ci siano, ma il problema delle due prospettive è da una parte quello di attribuire alla sostanza dell'espressione piatto e candelabro, cioè al piatto e al candelabro in quanto oggetto, una funzione semiotica che essi non hanno in quanto tali. Se commettessimo l'errore di allargare l'idea di segno e di funzione semiotica di rimando agli oggetti in quanto tali la nozione di segno si amplierebbe in modo forzoso fino a rarefarsi. Come si sa un esponente di questa idea estensiva del segno è Sebeok, ma anche la teoria dell'interpretante di Peirce potrebbe portare ad una simile deriva pansemiotica.

Su questo problema non possiamo attardarci in questa sede anche se esso costituisce uno dei capitoli fondamentali della fondazione di una teoria del segno. Quanto detto però ci ha fatto comprendere l'importanza di una nozione come la biplanarità. In questo contributo ci interessa capire in che modo è possibile attribuire emozioni alla musica e perché, nonostante la evidente monoplanarità della musica e la disputa tra chi negava l'espressività musicale e i suoi fautori, abbiano avuto la meglio questi ultimi.

Una delle spiegazioni sta nel fatto che, l'assillo della biplanarità e della necessità di una fondazione della teoria semiotica dei codici abbiano finito per relegare nel limbo della monoplanarità linguaggi capaci di stimolare

sensazioni ed emozioni come la musica. Non solo questa tradizione ma anche tutta una tradizione musicologica ha compiuto questa rigida separazione come dimostra il seguente brano di De Schloezer: “Il linguaggio è un sistema di segni che noi decifriamo per giungere al loro significato, nel quale soltanto consiste per noi il valore delle parole. Noi le attraversiamo senza arrestarci per così dire con lo scopo di afferrare quell’oggetto di cui esse non sono che il segno e l’espressione. Invece se ci sforziamo di ‘decifrare’ il significato di un pezzo musicale, se lo vogliamo trattare come un sistema di segni e lo attraversiamo nella speranza di intravedere qualcos’altro, non ascoltiamo più la musica: ci lasciamo sfuggire i suoni e altro non troviamo”.³

Molti studiosi hanno difeso rigidamente la tesi per cui la musica esprime soltanto la musica, che questa è un codice in cui la sostanza dell’espressione esprime soltanto la medesima sostanza dell’espressione. I riferimenti principali di questa corrente che ha radici nei saggi sulla musica romantica di Schuman si trovano ne la *Poétique musicale* di Strawinsky, ne *Il bello nella musica* di Hanslick (1854), negli *Elemente der musikalischen Astetick* di Riemann (1900), in *Comprendere la musica* di Boris De Schloezer (1931), nel *Mila* di *L’esperienza musicale e l’estetica*, fino al Meyer (1954) dell’*embodied meaning* e a Jankélévitch (1961).

Nella sua opera sulla relazione tra musica ed emozioni Geoffrey Madell (2003) ha notato la mancanza di teorie che spieghino perché e come la musica esprima emozioni. Questa lacuna dipende da due fattori: l’influenza delle tesi di Hanslick e la esclusività dell’approccio cognitivista che studia le emozioni a partire dai giudizi e la consapevolezza “fredde” delle persone. Madell rifiuta l’approccio cognitivo e riprende una concezione della emozione come sentimento nella sua connessione con la sfera del desiderio, del *pathos*, del piacere e della motivazione.

³ De Schloezer (1931), citato in Mila (1956, 33).

A nostro avviso la premessa del discorso di Madell è corretta. Mi sembra invece che l'enfasi sull'estetica cognitivista analitica non faccia giustizia rispetto alle reali cause della penalizzazione subita dal linguaggio musicale. È vero che il cognitivismo tradizionale ha commesso l'errore di espungere l'emozione dal dominio della intelligenza e della conoscenza, ma non si può non ricordare come in tempi recenti l'opera di studiosi come Damasio (1995), Le Doux (1996), abbia riportato l'emozione al centro attribuendole un ruolo fino ad oggi misconosciuto nei processi mentali e nella teoria della razionalità. E questo mutamento di paradigma verso la razionalità cognitivo-emotiva si integra ormai con l'ampissimo dibattito sulla natura e il funzionamento delle emozioni (Caruana, Viola 2018) in modo talmente impattante da caratterizzare un vero e proprio *affective turn* nelle scienze cognitive. Secondo noi l'utilizzo di questo nuovo *framework* integrato sarebbe molto utile per la semiotica del testo musicale al fine di costruire una teoria più adeguata dell'espressività musicale (Juslin, Sloboda 2001; Zentner et al. 2005). È sintomatico che un accanito difensore dell'assenza di senso emotivo nella musica come Meyer (1956), abbia intuito la necessità di approfondire l'interrelazione tra dimensione calda e dimensione fredda della cognizione sottolineando la “mancanza di fondamento della tradizionale dicotomia tra emozione e intelletto” (ivi, 70).

La causa vera della penalizzazione dell'espressività è dovuta storicamente al primo fattore individuato da Madell e cioè l'influenza della teoria di Hanslick sulla monoplanarità radicale della musica. Essa dava corpo alle polemiche di Schuman (1942, 53) che immaginava le persone del pubblico “seguire col programma alla mano ed applaudire” Berlioz perché ha indovinato così bene la corrispondenza fra temi musicali e immagini sottolineando, con una certa asprezza, che “della musica in sé, poco importa loro”.

Nella prima parte di quei saggi vengono affrontati gli aspetti tecnici della sinfonia. In termini semiologici si potrebbe dire che tutta la discussione si concentra sugli elementi plastici della sinfonia: “Abbiamo visto dapprima

come la forma di quest’insieme non si stacchi molto dal tradizionale, come le diverse parti si muovano per lo più in nuove figurazioni, come periodi e frasi si differenzino dagli altri per i loro rapporti inconsueti. Riguardo alla composizione musicale abbiamo rivolto l’attenzione sul suo stile armonico, sull’ingegnoso lavoro del particolare, dei rapporti e delle movenze, sulla caratteristica delle sue melodie e, incidentalmente, sull’istrumentazione e sulla riduzione per pianoforte” (ivi, 51). Schuman (1942–1952, 54) pronuncia una conclusione netta secondo cui “si sbaglia di certo, se si crede che i compositori si mettano innanzi penna e carta nel misero proposito di esprimere, descrivere e colorire questa cosa o quella”. Questa tesi viene innalzata a principio estetico generale: “Il bello musicale non consiste perciò nell’espressione di sentimenti, né, tantomeno, nei sentimenti e nelle fantasticherie che la musica può suscitare negli ascoltatori, ma in un armonioso gioco di richiami, di simmetrie, di equilibrati contrasti, che danno norma e proporzione all’ ‘arabesco musicale’ (ivi, 14).

Questa diffidenza verso la verbalizzazione psicologica del dato musicale raggiunge il suo apice con Hanslick (1854) secondo il quale le emozioni non possono essere espresse attraverso la musica e il valore estetico di questo linguaggio è puramente formale. Il suo profilo emotivo è irrilevante ai fini della sua percezione, decodificazione e soprattutto della sua produzione. Gli argomenti di Hanslick sono tutti di natura filosofica e concernono la relazione che sussiste fra un codice espressivo e elementi intenzionali presenti in esso. La musica non possiede l’attitudine a rappresentare pensieri che sono elementi intenzionali. Dal momento che le emozioni implicano pensieri o comunque una *aboutness*, la musica non può avere alcun contenuto emotivo.⁴

Anche Mila (1956) è fautore di una posizione radicale: “Capire una sinfonia di Brahms non significa nient’altro che rendersi conto del perché a

⁴ Per un approfondimento di Hanslick si veda la prima parte del libro di Marconi (2001), che poi prende decisamente la strada di una interpretazione emotiva della musica fondandosi su considerazioni di matrice semiotico-filosofica.

determinati suoni ne seguano determinati altri...E abbiamo escluso con insistenza l'ipotesi che aldilà dei suoni ci sia qualcos'altro da capire- un'idea, un'immagine, o una storia composta d'immagini e d'idee- di cui la musica sia soltanto simbolo, il mezzo per arrivarci, così come avviene del linguaggio nei suoi scopi pratici di comunicazione” (ivi, 61); e ancora: “Nell'espressione artistica, come tutti sappiamo, ma non è male riconfermare, non esiste alcun rapporto tra un contenuto e una forma distinti l'uno dall'altra” (ivi, 62). A questo proposito Mila riprende la terminologia usata nelle descrizioni dei codici biplanari e fa notare come il termine “espressione” sia pericoloso perché “induce a pensare di una duplicità della cosa e del ‘mezzo’ per esprimerla. Duplicità che non esiste affatto e che ridurrebbe la musica a una mera funzione strumentale” (ibid.).

Dal punto di vista della sua produzione è vero che la musica non abbisogna di emozioni. D'altra parte il ragionamento di Hanslick sembra davvero radicale. Possiamo citare una frase tratta dal film *Fragola e cioccolato* di Tomás Gutiérrez, dove ad un certo punto il protagonista, interpretato dall'attore Jorge Perugorría, ascolta da un vecchio grammofoono un'opera di Beethoven e dopo un po' riflette sul fatto che quella musica possiede elementi disforici molto intensi. Il suo commento ripreso testualmente dalla sceneggiatura è il seguente: “Questa musica è triste! Ma chi me lo ha detto?”. L'alternanza di affermazione e di domanda in questo commento esprime i termini della nostra discussione in modo più vicino alla esperienza percettiva dei soggetti. Il problema della origine del significato emotivo della musica è davanti a noi, noi lo percepiamo come un fatto cui non riusciamo a dare una interpretazione cognitivamente coerente e sensorialmente continua, ma questo non vuol dire che la musica non possieda un significato emotivo. Certamente notiamo anche come vi sia troppa disinvoltura nei critici musicali, o nella comune interpretazione, nel dire che una musica è *cupa* piuttosto che *gioiosa* o che una sua sequenza è *struggente* piuttosto che *esaltante*.

Come vedremo, il problema è legato al fatto che il vocabolario delle emozioni è vago e altrettanto vaga è la corrispondenza fra l'emozione e

l'espressione musicale. Su questa vaghezza la critica musicale e l'approccio naturale alla musica fondano gran parte della loro pregnanza e comunicabilità. Ma questa vaghezza evidente potrebbe non essere un argomento vincente perché si potrebbe dire che è proprio il problema che va spiegato. E cioè si deve comprendere perché, nonostante da una parte la vaghezza del vocabolario emotivo e un problema di etichettamento definitorio e dall'altra la vaghezza della corrispondenza con i "sintagmi" monoplanari della musica, quest'ultima stimola emozioni nei soggetti.

Di grande importanza a questo proposito è la nozione di *embodied meaning* definita da Meyer (1954) per distinguere un senso della musica indipendente dal contesto, puramente edonistico e fondato solo su variazioni della stimolazione sonora, da un *designative meaning* di tipo referenziale e denotativo, che ha invece un suo radicamento contestuale e grammaticale in cui si può trovare riflessa una rete di collegamenti semantici fra il codice, i suoi elementi e il mondo esterno degli oggetti.⁵ Per Meyer il dibattito sul senso emotivo della musica ha focalizzato in modo eccessivo la relazione fra l'espressione musicale e il mondo delle immagini, delle parole, dei concetti e degli stati emotivi generali. È chiaro che la musica può produrre talvolta contenuti quasi-intenzionali con referenti presenti nella mente degli ascoltatori, ma è fuor di dubbio essi non derivano in modo biplanare dalla struttura linguistica della musica stessa. Se infatti i sostenitori del senso referenziale hanno ragione a dire che a volte la musica ha un potere di designazione di denotati, anche i più radicali non referenzialisti come Hanslick, Rieman, Jankélévitch, Stravinsky e altri hanno ragione a dire che la musica non possiede alcun denotato fuori dal proprio linguaggio.

Per Meyer le due visioni non sono incompatibili (ivi, 33), ma egli si schiera dalla parte dei non referenzialisti duri cercando di descrivere il processo di costruzione di un significato non-denotativo e non referenzialista in cui anche

⁵ Su questi temi si confronti lo studio di Zhu e Meyers-Levy (2005).

l'espressione delle emozioni può trovare una sua giustificazione. Questo processo non denotativo è quello che produce l'“*embodied meaning*” (ivi, 35) che è molto più importante del “*designative meaning*” (significato denotativo): “quello che uno stimolo musicale o una serie di stimoli ci indica o ci riferisce non sono concetti e oggetti extramusicali, ma altri eventi musicali che stanno per venire fuori. Dunque un evento musicale sia esso un tono, una frase o una intera selezione ha significato perché indica e ci offre un altro evento musicale” (ibid.).

Inoltre per impostare la tematica della vaghezza e transitorietà delle emozioni suscitate dalla musica Meyer distingue fra l'*emotion*, che ha un carattere “temporaneo ed evanescente” e il *mood*, che ha un carattere “relativamente permanente e stabile”.⁶ Secondo Meyer quasi tutti gli studi sulla presenza delle emozioni nella musica si sono focalizzati sul *mood*. Per l'autore invece il fine della ricerca riguarda le *emotions*: “Motivi di dolore o gioia, di rabbia o disperazione, hanno trovato nei lavori dei compositori barocchi o le qualità affettive e morali nella musica araba o indiana sono esempi di tali segni denotativi convenzionali. E può ben essere che quando un ascoltatore riporta di aver sentito questa o quella emozione, egli sta descrivendo l'emozione che crede che quel passaggio sia supposto a indicare, nient'altro di cui egli stesso ha avuto una esperienza” (ivi, 8). E ancora: “L'ascoltatore riporta nell'atto della percezione alcune credenze determinate sul potere di effetto della musica. Anche prima di sentire il primo suono, queste credenze attivano disposizioni a rispondere in una modalità emotiva” (ivi, 11). Sarebbero dunque le credenze pregresse a stimolare emozioni e non la musica stessa o l'esperienza dell'ascoltatore come asserisce la teoria *espressivista* ed *eccitazionista*. L'ambito della negazione del nesso musica-emozioni si è spinto oltre fino ad affermare, come fa Massimo Mila (1956,

⁶ Ad un lettore italiano potrebbe apparire strano l'utilizzo del termine *mood* presente come anglismo importato per definire una tendenza di umore o di mentalità culturale o di costume. Occorre dunque ricordare che la parola inglese traduce non solo il termine italiano *umore*, che è più instabile, ma anche quello più tecnico e stabile di *stato psicologico*.

60-65) l'irrealtà del sentimento musicale. Mila afferma di non voler negare che esprimendo solo se stessa la musica abbia “una portata spirituale che va ben oltre la semplice definizione leibniziana di calcolo inconsapevole” (ivi, 62). Questa portata spirituale ha a che fare con la tesi della irrealtà dei sentimenti e della realtà di singole esperienze individuali del sentimento. La gioia, il dolore, la speranza, il timore sono solo “oggettivazioni e generalizzazioni” che sono state costruite dalla scienza naturale della psicologia per una mera convenienza terminologica. In realtà dice Mila: “L'allegria non esiste. Esistono solo persone allegre. E l'allegria di ognuno è talmente diversa dalle altre, condizionata come è dalle più varie circostanze di tempo e di luogo, e soprattutto modificata dalle caratteristiche individuali del soggetto, che non rimangono in piedi elementi sufficienti per giustificare una generalizzazione che sia ancora dotata d'esistenza reale” (ivi, 63).

In questa prospettiva la domanda del protagonista del film *Fragola e cioccolato* sarebbe sbagliata in partenza, perché non è la musica a essere triste o non triste, ma è la sua percezione a sentirla in quel dato momento secondo quella variazione dello stato emotivo della persona che ora è triste, ora è allegra. Ci sarebbe dunque una totale relativizzazione alla variabilità degli stati dei soggetti legato all'impossibilità generale di isolare un'emozione distinta e definita non solo all'interno del linguaggio musicale. Il ragionamento paradossale riprende la tesi delle credenze pregresse di Meyer ed enuncia la tesi per cui: “La cosiddetta espressione dei sentimenti nell'arte (...) è espressione musicale in musica, espressione pittorica in pittura, mentre la terminologia con cui designiamo pretesi sentimenti è il residuo cristallizzato della loro espressione letteraria” (ivi, 64).

Ora non si vede perché la correttezza di questo corollario debba discendere da un ragionamento così forzato come quello che tende ad escludere la realtà dei sentimenti e a separare nettamente il dominio della espressione letteraria, dove questa irrealtà prenderebbe forma in una nomenclatura precisa e abusata del lessico dei sentimenti, dal dominio dell'espressione artistica che non può assolutamente comunicare con il primo, né mutuare da esso una enciclopedia

delle emozioni socialmente condivisa. Meyer condivide con Mila la tesi della inesistenza delle emozioni e della loro individuazione tramite i soggetti che le percepiscono: “Alla luce della conoscenza presente sembra chiaro che sebbene riaggiustamenti fisiologici sono probabilmente aggiunte necessarie di risposte affettive esse non si mostrano cause sufficienti per queste risposte e sono state infatti capaci di gettare una molto piccola luce sulla relazione tra risposte emotive e gli stimoli che le producono” (ivi, 12). Le emozioni hanno un deciso carattere individuale e cambiano da persona a persona e da contesto a contesto: La differenza sta nella relazione fra lo stimolo e la risposta individuale” (ivi, 13). E ancora: “Non ci sono emozioni piacevoli o sgradevoli, ci sono solo esperienze emotive piacevoli o sgradevoli” (ivi, 19). Se da una parte il singolo suono può generare cambiamenti fisiologici generali, questi cambiamenti devono essere interpretati in senso cognitivo e in ordine all’emergere di emozioni delineate e specifiche che vengono percepite e riferite dai singoli soggetti. In questo passaggio dal generale allo specifico vi è uno scarto che confermerebbe nel suo radicale capovolgimento la distinzione operata tra *mood* e *emotion* e la sottodistinzione di una *emotion* come *denotatum* definito facente parte di un dizionario *patemico* e di una *emotion* come *experience* più vaga e instabile del soggetto. D’altra parte forse anche l’*emotion* come *denotatum* non ha un carattere meno sfumato e ambiguo della *emotion* come *experience*. Una nozione interessante che emerge è quella per cui le emozioni sono “essenzialmente indifferenziate” (ivi, 18), intrinsecamente indeterminate e quindi sottoponibili a processi di verbalizzazione e di riverbalizzazione che non sono affidabili rispecchiamenti linguistici della essenza dei sentimenti e delle emozioni dei soggetti.

3. Le teorie dell’espressività musicale e la dicotomia tra cognitivism ed emotivismo

Come ricorda Lentini (2014), bisogna aspettare una terza rivoluzione perché si inneschi il dibattito contemporaneo sulle emozioni musicali. Si tratta della pubblicazione di *Filosofia in una nuova chiave* di Susanne Katerina Langer

nel 1942, dove viene avanzata la tesi per cui la significatività della musica non è *sintomatica*, ma *semantica*, non deriva dalla capacità di sollecitare o stimolare emozioni, ma dal fatto di avere un contenuto emotivo che è dispiegato in una sorta di codice simile a quello del linguaggio che esprime *simbolicamente* il suo contenuto concettuale. Questa tesi, sicuramente molto radicale, viene rafforzata dal confronto con la Gestalt da cui deriva una sorta di teoria *isomorfica* per cui l'espressività della musica può essere rilevata attraverso somiglianze e analogie con la struttura del sentimento umano riprendendo l'idea che la musica suona secondo una tastiera che è simmetrica a quella di come le emozioni si sentono. La teoria di Langer è stata riconosciuta da Peter Kivy, uno dei maggiori teorici cognitivisti, come l'antesignana del dibattito contemporaneo, che ha permesso di superare le teorie della musica come *pura forma* atimica a favore della teoria dell'espressività musicale.

Tutte le teorie dell'estetica analitica convergono sull'esistenza dell'*espressività*, ma la spiegano in modi diametralmente opposti. La teoria *cognitivista* dell'espressività musicale si oppone così all'*arousal theory* basata sulla teoria *eccitazionista* o *disposizionale* o *emotivista*. Per la prima l'espressività va ricercata all'interno della musica stessa e non deve essere ricondotta ai processi esperienziali ed emotivi dell'ascoltatore, né ad un contesto extra-musicale, per la seconda invece questa espressività emotiva viene generata all'interno della psiche durante l'ascolto. Per la prima l'emozione è insita nella musica e viene solo *riconosciuta* cognitivamente, in modo freddo, dall'ascoltatore, per la seconda l'emozione è insita nell'esperienza interna di quest'ultimo e viene *sentita* in modo "caldo".

La diatriba ha assunto negli anni contorni molto accesi. Il principale rappresentante dei cognitivisti, Peter Kivy (1990, 146), ha descritto la *querelle* come una "crociata morale" perseguita dello stuolo degli *emotivisti* - musicisti, teorici, critici musicali e ascoltatori- contro i "senza-cuore, i senza-emozione" che ascoltano tutto in maniera analitica e fredda ovvero i cognitivisti che sostengono la loro crociata "contro chi si crogiola nel mare di

melassa emotiva e rischia così di perdere di vista gli elementi musicali più significativi”, perché l’espressività musicale esiste, ma appartiene appunto alla musica stessa e la tristezza, come tutte le altre emozioni suscitate dalla musica, è proprietà del brano musicale rispetto alle quali l’ascoltatore compie solo un processo di riconoscimento esterno manifestando solamente una consapevolezza di tipo cognitivo senza relazione con un processo di generazione psichica/interna delle emozioni.

Al contrario gli *emotivisti* sostengono che quando si descrive come *triste* un brano musicale e ci si fa la domanda del protagonista di *Fragola e cioccolato*, è perché la musica ha stimolato al nostro interno un sentimento di *tristezza*, per cui è *triste* la musica che suscita *tristezza* nell’ascoltatore grazie ai suoi processi emotivi interni. Quanto la crociata sia forte lo manifesta la diffusione del motteggio asprissimo del filosofo americano Bouwsma (1950, 1969, p. 49) che viene spesso evocato nel dibattito da parte dei cognitivisti e che rende bene l’idea: “The sadness is to the music rather like the redness to the apple, than it is like the burp to cider”.

Il capofila degli emotivisti Matravers qualifica invece più morbidamente questa diatriba nei termini dell’opposizione tra i teorici del requisito dell’*esternalità* (*externality requirement*) e i teorici del requisito dell’attivazione (*arousal theory*).⁷

2.1 L’emozione sta nella musica

La tesi cognitiva è molto chiara: l’espressività musicale risiede nella consapevolezza dell’ascoltatore e non nel sentimento che egli prova (Kivy 1980, 26). L’apporto dell’ascoltatore è freddo, cognitivo e l’espressività è riconoscimento delle emozioni presenti all’esterno nella musica. Riprendendo una suggestione di Thomas Reid, Kivy spiega la tesi cognitiva

⁷ Preferiamo tradurre *arousal* con *attivazione* rispetto a Lentini (2014) che preferisce il più tradizionale *eccitazione*.

attraverso l'empatia e, più precisamente, attraverso l'esempio di una madre che capisce che quando il figlio ha pianto per la prima volta, ha provato dolore. Nella sua empatia la madre non prova o esperisce dolore, ma capisce che il figlio lo ha provato⁸. Allo stesso modo noi capiamo che la musica esprime tristezza anche se non produce in noi l'affezione del *sentirsi tristi*, ma trasmette, evoca, suscita, eccita, attiva in noi il concetto di *tristezza*. L'*arousal* riguarda la comprensione e non l'esperienza emotiva interna, come vogliono gli *emotivisti*. Solo attraverso questa mediazione di consapevolezza cognitiva e concettuale l'ascoltatore si rende conto, piuttosto che esperire e sentire, che la musica esprime *tristezza*. La musica non è principalmente uno stimolo emotivo, né la sua espressività si manifesta attraverso una risposta emotiva esperienziale; ma la sua espressività riposa su una risposta estetica primaria di tipo cognitivo che consiste in un riconoscimento del contenuto emotivo presente nel brano musicale.

Insomma, le polarità sono molto distinte e i teorici cognitivisti pensano che le emozioni possano essere riconosciute indipendentemente dalla particolare reazione emotiva suscitata nell'ascoltatore, mentre per i teorici *emotivisti* è fondamentale l'idea che queste emozioni debbano essere *sentite* dall'ascoltatore ancor prima che *riconosciute* e che l'attivazione dell'emozione da parte del codice musicale emerga nella psiche di quell'ultimo.

L'adesione al cognitivismo di Peter Kivy (1980, 1994) è radicale, ma anche le altre teorie, pur riconoscendo che ci sono risposte plurali e spiegazioni diversificate, sostengono che l'espressività appartiene inequivocabilmente alla musica come una sua proprietà intrinseca e non appartiene né all'ascoltatore, né all'esecutore, né al compositore. Su questo sono chiaramente d'accordo gli altri capofila del cognitivismo come Jerrold

⁸ Si può sottolineare che si tratta di una concezione veramente fredda e povera dell'empatia, ma non è questa la sede per un maggiore approfondimento della multidimensionalità del fenomeno e del costrutto dell'empatia che copre anche una dimensione cognitiva e una dimensione emotiva più partecipatorie chiamate *role-taking*.

Levinson (2006), Malcolm Budd (1985a, 1985b, 1995), Stephen Davies (1994a, 1994b) il quale scrive chiaramente che “le emozioni espresse in musica sono proprietà del brano” (1994a, 201).

In particolare Peter Kivy ha distinto due usi della parola *emozione*. Uno primario in cui essa è applicata solo agli esseri dotati di sensazioni (sensibile sia nel senso di provare sensazioni sia nel senso di provare emozioni) e un senso secondario in cui il termine emotivo viene attribuito a entità che non hanno sensibilità, ma le cui proprietà possono diventare espressioni di un contenuto emotivo attribuito dall'esterno in modo arbitrario. Così c'è differenza fra il dire: “Questa persona ha una faccia triste” dal dire “Questa persona è triste”. È così, se vedo una persona che disegna una faccia triste in un foglio io potrò dire che: “La faccia disegnata nel foglio appare triste” ma non che “Quella faccia è triste”. Per dire che la figura che sta nel foglio è triste, io dovrò effettuare dei passaggi la cui legittimità mi è data da evidenze che non si possono esaurire o circoscrivere alla mia percezione soggettiva del disegno della faccia.

Come fa notare Davies, spesso questo tipo di frasi vengono identificate in modo illegittimo attraverso un uso estensivo del termine *emozionale*, per cui le caratteristiche che sono tali solo nell'apparenza della forma vengono tipizzate e collegate direttamente ad una emozione percepita. L'autore ribadisce che non è la stessa cosa dire che una faccia ha l'apparenza di essere triste e dire che la persona disegnata o quella reale è veramente triste. Non sono le facce, ma le persone a essere tristi e ad avvertire e attribuire il sentimento della tristezza.

In continuità con questo ragionamento Kivy fa l'esempio della faccia del San Bernardo da tutti ripresa come icona di melanconia e tristezza. Ma questa non esprime tristezza in modo necessario. Tra il significante “faccia di san Bernardo” e il significato “essere triste” non vi è nessuna corrispondenza biunivoca, nessuna relazione biplanare. Con grande raffinatezza Kivy comprende che questa distinzione non esclude che si possa far ricorso a immagini monoplanari come significanti di emozioni. La distinzione da

operare in questo caso è quella fra significanti *expressing X* e significanti *being expressive of X*. Nel primo caso una forma o un'immagine esprimono in modo necessario, grazie alla struttura intrinseca del codice e al contesto, il significato X. Nel secondo caso esse vengono usate dai soggetti per esprimere un X in modo creativo. Kivy affronta questa distinzione analizzando le varie visioni presenti in letteratura sulla possibilità di esistenza di espressioni emozionali standardizzate e codificate.

In questa prospettiva esistono una visione scettica moderata, una visione scettica estrema, una visione criteriologica. La prima distingue tra caratteristiche che permettono di attribuire con certezza un'emozione solo sul momento e che sono *being expressive* di quelle emozioni. La visione moderata prevede che noi non possiamo sapere se una persona è realmente triste o allegra o se esprime solo apparentemente questo sentimento. Nella visione moderata tutto il codice delle emozioni è *being expressive* e non è necessariamente denotativo. La visione scettica nega che possiamo usare espressioni designanti senza un collegamento certo con la realtà. La visione criteriologica pensa che i soggetti posseggano modi sicuri di attribuzione relativi ad una sorta di grammatica psicologica fondata sulla conoscenza e sulla competenza relativa ai concetti delle emozioni.

La discussione e il dibattito innescato da Davies e Kivy ha come sfondo la contrapposizione fra iconismo e arbitrarietà del segno ed è legato al principio della onnipotenza semantica secondo cui qualsiasi ente presente nel mondo può diventare segno di un qualsiasi significato. L'esempio del San Bernardo di Kivy ci dice anche che questo processo di semantizzazione ha una qualche radice iconica e che vi è un forte iconismo patemico e emotivo di alcune immagini o forme presenti nel mondo o nei testi prodotti dalla creatività umana. Se rispettiamo la griglia di queste distinzioni e inseriamo le immagini acustiche e le forme sonore in questo ambito di richiami e di corrispondenze, allora non v'è ragione per escludere l'espressione musicale dal senso referenziale e dal senso emotivo, a patto che si dica che la musica può essere espressione di questi sensi solo nella seconda accezione di Kivy cioè in

quanto *being expressing of X*. In questa prospettiva, afferma Kivy, possiamo avere una descrizione delle emozioni significate dalla musica in un modo compatibile sia a quello ingenuo e familiare cui siamo abituati, sia fondato dal punto di vista intellettuale.

Nell'ambito cognitivista è presente una tendenza a connettere in modo più concatenato emozioni e linguaggio musicale mantenendo la monoplanarità, ma ipotizzando un isomorfismo tra articolazione delle emozioni e articolazioni delle frasi musicali. Già la teoria *isomorfica* di Susanne Langer prevedeva che “la musica, nella sua struttura, assomiglia alla vita emotiva”. Anche Malcom Budd riprende l'isomorfismo concependo la capacità dell'ascoltatore di riconoscere il contenuto emotivo grazie alla somiglianza tra il linguaggio musicale e la dimensione dell'esperienza emotiva. Il suo modello è il più sofisticato tra quelli cognitivisti perché la somiglianza “transcategoriale” tra il codice musicale e l'esperienza psichica fa sì che ci possa essere una consapevolezza sottosoglia del contenuto emotivo che si offre immediatamente, in modo subliminale, all'ascoltatore. Budd configura quindi una sorta di versione *internalista* della tesi cognitivista, mentre altri cognitivisti, come Peter Kivy, Jerrold Levinson, Stephen Davies, rappresentano radicalmente la prospettiva *esternalista*. Alcuni mantengono un certo isomorfismo. Per esempio, Kivy sostiene che l'espressività si manifesta e viene colta attraverso una somiglianza tra il contorno musicale (*contour, resemblance, or appearance theory*)⁹ e il profilo esibito degli esseri umani cioè le caratteristiche visibili acustiche del comportamento, “il movimento, l'andatura, il comportamento l'atteggiamento dell'uomo” (Davies 1994a, 229). Come dicevamo, questa somiglianza può essere sotto soglia e si può offrire in una maniera non mediata. Abbiamo già visto l'esempio del San Bernardo i cui tratti ci inducono a pensare che questa specie sia perennemente melanconica.

⁹ Kivy (1989) e per un ripensamento più recente Kivy (2002, 31–48), Budd (1995, 133–254), Davies (1994, 221–267).

Diversamente dagli altri colleghi, Jerrold Levinson (1996a, 1996b, 2006) ipotizza che l'isomorfismo non si basi soltanto su una mera registrazione di somiglianze, ma che comporti un più sofisticato e multiforme processo esperienziale nel quale sono implicati ponti, passaggi e mediazioni basate sulla percezione diretta in prima persona. Quello che accade nell'ascoltatore è di avere consapevolezza che l'espressività musicale segue dei percorsi che sono simili a quello della percezione che si dà con i tratti dell'immediatezza e della frequenza, dove anche l'immaginazione può avere un ruolo decisivo anche se la percezione rimane estranea ai meccanismi dell'inferenza razionale. La teoria di Levinson è una delle più aperte e sfumate, e accanto al *requisito dell'esternalità*, prevede il *requisito dell'affettività* per cui, se da una parte è solo il brano musicale a suscitare qualcosa che l'ascoltatore riconosce, dall'altra esso è comunque responsabile della *risposta emotiva dell'ascoltatore*. Nell'animo di questi si genera un coinvolgimento immaginativo ed empatico con una sorta di agente astratto non definito che è la *persona musicale* (Lentini 2014, 27). Per questo, anche da parte cognitivista, viene riconosciuto il ruolo che l'attivazione della risposta emotiva ha nell'ascoltatore per l'identificazione di proprietà espressive che, saranno pure appartenenti soltanto al piano della musica e alla configurazione dei toni e delle melodie musicali, ma d'altra parte, entrano nel gioco della compenetrazione tra attivazione e stimolazione esterna delle emozioni da parte della musica e la sua influenza nella vita interiore dell'ascoltatore. La teoria di Levinson mette in evidenza come, al di là della disputa tra cognitivisti ed emotivisti, si deve riconoscere una qualche relazione tra esterno e interno, tra piano autonomo della musica e piano dell'esperienza dell'ascoltatore, in quanto l'una influenza l'altro e, anche se solo a livello cognitivo, si genera una conseguenza *affettiva* nella percezione dell'ascoltatore medesimo. In questo modo la teoria cognitivista apre il campo all'istanza emotivista all'interno della quale possiamo trovare una teoria *eccitazionistica* debole come quella di Aaron Ridley (1993, 1995, 2003, 2004), che è molto prossima a quella cognitivista più ibrida di Levinson.

2.2. L'emozione sta nell'esperienza dell'ascoltatore

Per questo motivo si comprende come la teoria *disposizionale* possa rivendicare le proprie ragioni perché la tesi cognitivista non tiene adeguatamente in conto l'importanza del coinvolgimento esperienziale dell'ascoltatore. Gli emotivisti, o teorici dell'*arousal*, reagiscono polemicamente asserendo che la musica può esprimere emozioni distinte e definite perché ha la predisposizione di eccitare, attivare, causare queste emozioni nell'ascoltatore. L'espressività è dunque capacità di attivazione e quest'ultima ha sede nella psiche. L'espressività emotiva musicale emerge solo all'interno dell'esperienza emotiva suscitata dalla musica.

Come abbiamo visto nel caso di Ridley, anche nell'ambito dei *disposizionalisti* o *eccitazionisti* non manca la varietà di posizioni e può capitare che una posizione cognitivista debole possa intersecarsi con alcuni aspetti di una posizione emotivista debole. Nonostante queste intersezioni, è stata forte la reazione al cognitivismo da parte di chi ha riabilitato la teoria *eccitazionista*. Il principale esponente di questa reazione è Derek Matravers (1991, 1998, 2003, 2011), il quale sostiene una versione debole e depotenziata della formula *espressivista disposizionalista*, secondo cui le reazioni emotive causate dalla musica non sono delle emozioni vere e proprie dotate di un contenuto intenzionale, ma sensazioni affettive (*feelings*) prive di oggetti intenzionali che però hanno la loro sede nei vissuti esperienziali degli ascoltatori.

In qualche modo questa versione disposizionalista introietta già la possibile obiezione del cognitivista. Le emozioni sono infatti tonalità affettive che vanno intese più come *Fühlen* che come *Gefhül* ovvero sentimento circoscritto e determinato. Il difetto che rimane preponderante è quello di un certo determinismo nella corrispondenza tra stimolo e risposta che sembra ricalcare i termini di un vecchio e superato associazionismo. L'obiezione del cognitivista si presenta così nella forma della fallacia dell'esperienza separata per cui si connette l'opera d'arte a un'esperienza che però non ha alcun

riferimento con la natura dell'opera d'arte medesima. Collocare poi il *focus* dell'espressività musicale nella vita interna del soggetto potrebbe far scaturire il controesempio per cui se la stessa emozione fosse stimolata dall'assunzione di una sostanza psicotropa o stupefacente, allora si potrebbe dire che quella droga è espressiva dell'emozione stimolata. Una contro-obiezione può riguardare il fatto che mentre l'assunzione di droghe "opacizza le nostre coscienze", l'esperienza musicale invece ci mantiene vigili e per questo permette oltre all'esperienza del sentimento, anche "una rappresentazione consapevole delle proprietà percettive della musica in quanto cause del sentimento che proviamo, e dei modi in cui tali proprietà producono in noi il sentimento in questione" (Lentini 2014, 29).

Uno svantaggio è quello di semplificare l'esperienza dell'ascolto di un brano musicale come se fosse un'esperienza ingenua e non avesse bisogno invece del contributo di una cultura musicale che non si può ridurre quindi alla emergenza di una sensazione, di uno stato emotivo. Ma in qualche modo la teoria analitica disposizionale riesce a dare una descrizione più informativa dell'esperienza dell'espressività musicale mantenendosi da una parte entro una cornice causale e dall'altra dando una caratterizzazione fenomenologica della complessità della ricezione musicale nei termini di una simultaneità che è presente nella coscienza della causa che produce la reazione emotiva, cioè la musica, e dell'effetto che viene prodotto cioè quel sentimento che rimane intimamente connesso alla sua causa, anche se può essere prodotto da altri tipi di cause come appunto quella dell'assunzione di sostanze psicotrope o stupefacenti.

La teoria *disposizionalista emotivista* sembra salvare così la autonomia e la ricchezza della fenomenologia dell'esperienza musicale permettendo di andare oltre al sentimento ingenuo e configurando modalità più complesse che prevedono "un'attenzione alle proprietà dinamiche della musica, alla sua configurazione formale [...] e a certe caratteristiche del suono (al fatto cioè che una musica sia scritta in tonalità maggiore piuttosto che minore). Nello specifico, è particolarmente importante prestare attenzione alle proprietà

dinamiche, ovvero alle relazioni tra i toni, in virtù dell'esistenza di un isomorfismo di base tra la musica e l'emozione, per cui la percezione del movimento che una musica compie [...] Dalla dissonanza alla risoluzione produce nell'ascoltatore il passaggio da uno stato d'animo di tensione o di ansia a uno di rilassamento e di soddisfazione" (Lentini, 2014, 29).

3. Intreccio tra espressività del codice e vissuto psichico

Come abbiamo visto tutto il dibattito tra cognitivisti ed emotivisti porta ad una maggiore caratterizzazione fenomenologica su base causale. Insieme con Lentini, possiamo dire dunque che la parabola dell'estetica analitica porta ad una teoria sempre più ibrida e che il vero vizio di forma di queste teorie sta proprio nel metodo della ricerca analitica che si muove per tesi e antitesi al fine di permettere ai vari autori la possibilità di schierarsi in modo chiaro e articolare i propri modelli in modo più riconoscibile in antitesi con altri modelli. Questo però genera polarizzazioni e dicotomie che non sempre permettono di comprendere la complessità dei fenomeni studiati. Proprio per questo, andando ad approfondire i vari orientamenti, si comprende come non esista alla fine, al di là delle polemiche di principio, una vera e propria crociata degli uni contro gli altri come voleva Peter Kivy, ma teorie che, nella loro articolazione vera e propria, oltre gli slogan ideologici, interconnettono gli aspetti del problema molto di più di quanto lo facciano le rivendicazioni di appartenenza ad uno schieramento e l'esplicitazione di "spigolose e centenate argomentazioni". Del resto, lo stesso Kivy, seppure di sfuggita, ha risposto a questo tipo di obiezione sottolineando come nella sua teoria l'aspetto cognitivo e quello emotivo esperienziale non sono in opposizione.

Il dibattito analitico deve anche superare un'ulteriore obiezione pertinente al determinismo che si potrebbe creare tra causa ed effetto nella elicitazione delle emozioni da parte della musica. Da qui il ruolo centrale che riveste l'immaginazione per distinguere un sentire che è di tipo deterministico da un sentire immaginativo più libero e regolato insieme. Su questo versante si muovono la teoria simpatetica di Aaron Ridley Ridley (1993, 1995, 2003,

2004), la teoria della simulazione di Kendall Walton, la teoria processuale dell'elicitazione emotiva di Jenefer Robinson (2005).

Rimane forte anche l'obiezione per la quale serve una caratterizzazione precisa ed un modello teorico di riferimento per l'etichettamento delle emozioni. Infatti bisogna stabilire anche a priori cosa voglia dire che un brano musicale è gioioso, teso, allegro. C'è dunque da approfondire il problema delle descrizioni emotive per integrarle con una teoria compiuta dell'espressività musicale. Da questo punto di vista c'è chi ha pensato di eludere il problema dell'etichettamento letterale sostenendo una tesi metaforica partendo proprio dalla valorizzazione dell'aspetto immaginativo. Se infatti non c'è determinismo e non ci può essere spazio per una descrizione letterale delle emozioni, allora il riferimento alle emozioni deve essere di tipo metaforico perché è proprio questo dispositivo che può permettere la descrizione più allusiva e meno letterale dell'espressività. Si arriva dunque alle tesi radicali di Roger Scruton, per il quale la convocazione della metafora all'interno della teoria dell'espressività è addirittura imprescindibile per la comprensione della musica: “togliete di mezzo le metafore, e non potrete più descrivere l'esperienza della musica” (Scruton, 1983,106).

All'eccessiva esaltazione della metaforicità si potrebbe rispondere con l'obiezione dei cognitivisti, che invece riconoscono l'importanza dell'isomorfismo per la comprensione dell'espressività. Non sarebbe infatti la metaforicità, ma l'espressività, la proprietà ineliminabile per la comprensione della musica. È soltanto attraverso l'idea che il codice musicale permette l'espressione e la stimolazione di emozioni precise che sono in esso contenute, che si può evitare una qualche deriva metaforica. Al contrario di Scruton quindi si si potrebbe rispondere che la proprietà ineliminabile dell'espressività è proprio il codice musicale e il suo rapporto letterale con le emozioni. Il giudizio espressivo infatti è informativo proprio di una dimensione fenomenologica del codice stesso. L'esperienza emotiva, infatti, è radicata nel codice e la percezione è specificata soltanto in riferimento all'oggetto dell'esperienza cioè la musica stessa. Anche gli emotivisti

difendono una tesi letterale e Matravers ha archiviato come “inutile e produttivo qualsiasi ricorso alla metafora” (Lentini 2014, 28).

Come si vede anche dalla risposta all’obiezione della metaforicità le teorie cognitive ed emotiviste non sono sempre agli antipodi, ma lavorano sui problemi trovando parecchi punti di convergenza. E sia le domande che le risposte presenti in quel dibattito per ora affievolito richiedono una teoria ibrida sullo sviluppo della quale occorrerà tornare in futuro.

Bibliografia

- BOUWSMA, O.K., 1950, 'The Expression Theory of Art', in M. Black (ed.) *Philosophical Analysis*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, pp.71–96.
- BUDD, M., 1985a, *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*, London: Routledge & Kegan Paul.
- BUDD, M., 1985b, “Understanding Music”, *Proceedings of the Aristotelian Society* (Supplement), 59(1): 233–48.
- BUDD, M., 1995, *Values of Art: Pictures, Poetry and Music*, London: Penguin.
- CARUANA, F., Viola M., 2018, *Come funzionano le emozioni*, Bologna, Il Mulino.
- DAMASIO, A., 1994, *Descartes’ Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York, Avon Books; trad. it. *L’errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Milano, Adelphi, 1995.
- DAVIES, S., 1986, ‘The Expression Theory Again’, *Theoria* 52: 146–167.
- DAVIES, S., 1994a, *Musical Meaning and Expression*, New York, Cornell University Press.
- DAVIES, S., 1994b, “Kivy on Auditors’ Emotions” in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, No. 2, 235-236.
- DE SCHLOEZER, B., 1931, “Comprendere la musica”, in *Rassegna Musicale*, n. 1, Milano, Feltrinelli, pp. 141-152.

- GRACYK, T. & KANIA, A. (eds.), 2011, *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, New York: Routledge.
- HANSLICK, E., 1854, *Von musikalisch Schönen*, Leipzig, Barth; trad. francese, *De beau dans la musique*, Paris, Bannellier, 1877.
- HJELMSLEV, L., 1943, *Omkring Sprogteoriens Grundlaeggelse*; trad. ingl., *Prolegomena to a Theory of Language*, Madison, Wisconsin University Press, 1961; trd. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968.
- KIVY, P., 1980, *The Corded Shell*, New Jersey, Princeton University Press.
- KIVY, P., 1989, *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions, including the complete text of "The Corded Shell"*, Philadelphia: Temple University Press.
- KIVY, P., 1994, "Armistice, But No Surrender: Davies on Kivy", in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, No. 2, pp. 236 – 237.
- KIVY, P., 2002, *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press
- JANKÉLÉVITCH, V., 2001, *La musique et l'ineffable*, Paris, Armand Colin, 1961; tr. it. *La musica e l'ineffabile*, Milano Bompiani.
- JUSLIN, P.N., SLOBODA, J.A., (eds.), 2001, *Music and Emotion: Theory and Research* (Series in Affective Science), Oxford, Oxford University Press.
- LANGER, S. K., 1953, *Feeling and Form*, London: Routledge & Kegan Paul.
- LENTINI, D., a cura di, 2014a, *La musica e le emozioni. Percorsi nell'estetica analitica*, Milano, Mimesis, 2014.
- LENTINI, D., 2014, *Introduzione* a Lentini D., a cura di, (2014), pp. 9-33.
- LEVINSON, J., 1996a, "Musical Expressiveness", in Levinson 1996c: 90–125.
- LEVINSON, J., 1996b, *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- LEVINSON, J., 2006, "Musical Expressiveness as Hearability-as-expression", in Kieran 2006: 192–206.

- LE DOUX, J., 1996, *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*, New York, Touchstone Edition; trad.it., *Il cervello emotivo. Alle origini delle emozioni*, Baldini Castoldi Dalai, 2003
- MADELL, G., 2003, *Philosophy, Music and Emotion*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- MARCONI, L., 2001, *Musica Espressione Emozione*, Bologna, CLUEB.
- MATRAVERS, D., 1991, Art and the feelings and emotions, *British Journal of Aesthetics*, 31(4), pp. 322-331.
- MATRAVERS, D., 1998, *Art and Emotion*, Oxford: Clarendon.
- MATRAVERS, D., 2003, The Experience of emotion in music, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61(4), pp. 353-363.
- MATRAVERS, D., 2011, “Arousal Theories”, in Gracyk & Kania (2011) 212–22.
- MILA, M., 1956, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Torino, Einaudi.
- MEYER, L. B., 1956, *Emotion and meaning in music*, Chicago, University of Chicago Press: trad. it. *Emozione e significato nella musica*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- ROBINSON, J., 2005, *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford: Oxford University Press.
- RIDLEY, A., 1993, “Bleeding Chunks: Some Remarks about Musical Understanding”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(4): 589–96. doi:10.2307/431891
- RIDLEY, A., 1995, *Music, Value and the Passions*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- RIDLEY, A., 2003, “Expression in Art”, in Levinson 2003: 211–27.
- RIDLEY, A., 2004, *The Philosophy of Music: Theme and Variations*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- RIEMANN, H., 1900, *Elemente der musikalischen Aesthetik*, Berlin, W. Spemann.
- SCHUMAN, R., 1942, *La musica romantica*, Torino, Einaudi.

- SCHUMAN, R., 1942, *Una sinfonia di Berlioz*, in *La musica romantica*, Torino, Einaudi, 1950, pp. 32-56.
- SCRUTON, R., 1983, 'The Nature of Musical Expression', in *The Aesthetic Understanding*, London: Methuen, 49–61.
- STRAVINSKY, I., 1946, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, New York, Vintage Books; trad. francese, *Poétique musicale*, Paris, Plon, 1952.
- VELARDI, A., 2007, *Che senso ha la musica? Per una semiotica dei codici monoplanari*, E/C, p. 1-9, ISSN: 1970-7452
- VELARDI, A., 2024, *Problemi filosofici e semiologici del rapporto tra musica ed emozioni*, Fascicolo del Supplemento n.10 a «Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 67, gennaio-marzo 2024, pp. 128-150
- ZENTNER, M., SCHERER, K., & GRANDJEAN, D., 2005, *Which emotions can be induced by music?* Paper presented at ISRE 2005, Bari.
- ZHU, R., MEYERS-LEVY, J., 2005, Distinguishing between the meanings of music: When background music affects product perceptions, *Journal of marketing research*, 42, 3, pp. 333-345.

Allegati

Note su *Forme dell'addio* di Ernesto Napolitano

Angelo Pinto

Abstract

This article presents an extended commentary on Ernesto Napolitano's book, *Forme dell'addio* on the late music of Gustav Mahler. Following the pathway in the Mahlerian world that Napolitano proposes, the article discusses his key points related to Mahler's early modernism: a) tendency to abstraction; b) anti-subjectivism; c) anti-anthropocentrism; d) objectivity and disenchantment; e) Mahlerian narrativity as 'modern epics', according to Moretti's theory (1994); f) comparison between the late Mahlerian works and those of the *Wunderhorn* years. First, by discussing these points the article suggests a stronger link between the late Mahlerian style and that of the *Wunderhorn* years than what Napolitano presents. Then, the article enlarges the theoretical and hermeneutical range of anti-anthropocentrism, which Napolitano limits Mahler's music narrativity but that can be a reading key of this musicologist's findings on the Eighth Symphony and *Das Lied von der Erde*. Lastly, starting from Napolitano's analysis of Mahler's Tenth Symphony, the author of the present article implies a stronger application of the paradigm of modern epics to this symphony. As an example of this direction of research, he then proposes outcomes from his previous articles on this symphony (Pinto 2019, 2020).

Keywords: Mahler's music; Mahler's modernism; *Wunderhorn* symphonies; Mahler's last symphonies.



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

Sommario

Questo articolo presenta un'ampia discussione del libro di Ernesto Napolitano, *Forme dell'addio*, dedicato all'ultimo Gustav Mahler. Seguendo il percorso nel mondo mahleriano che Napolitano propone, l'articolo discute i seguenti punti chiave relativi al primo modernismo di Mahler: a) la tendenza all'astrazione; b) l'anti-soggettivismo; c) l'anti-antropocentrismo; d) l'oggettività e il disincanto; e) la narratività mahleriana come 'epica moderna', secondo la teoria di Moretti (1994); f) il confronto tra le opere tarde mahleriane e quelle degli anni *Wunderhorn*. In primo luogo, lungo la discussione di questi punti, quest'articolo suggerisce un legame più forte tra il tardo stile mahleriano e quello degli anni *Wunderhorn* di quanto propone Napolitano. L'articolo allarga poi il raggio teorico ed ermeneutico dell'anti-antropocentrismo mahleriano, che Napolitano limita la narratività musicale di Mahler, ma che può essere una chiave di lettura delle conclusioni di questo musicologo sull'Ottava Sinfonia e su *Das Lied von der Erde*. Infine, a partire dall'analisi di Napolitano della Decima Sinfonia di Mahler, l'autore del presente articolo prospetta un'applicazione più forte del paradigma dell'epica moderna a questa sinfonia. Come esempio di questa direzione di ricerca, egli propone poi i risultati dei suoi precedenti articoli su questa sinfonia (Pinto 2019, 2020).

Parole chiave: la musica di Mahler, il modernismo di Mahler, le sinfonie *Wunderhorn*, le ultime sinfonie di Mahler.

Se oramai nella letteratura Gustav Mahler è unanimemente considerato una figura di transizione dal romanticismo al modernismo, permangono margini d'incertezza sui modi in cui il compositore si è allontanato dalle vecchie vie ottocentesche per intraprenderne di nuove, novecentesche. Questo è il tema su cui si incentra il recente volume *Forme dell'Addio* di Ernesto Napolitano (2022).

Si tratta di una questione di non facile soluzione. Nella musica di Mahler sono compresenti atteggiamenti espressivi epigonali, retrospettivi ed “inattuali”, ma al tempo stesso una loro decostruzione e un tessuto musicale frammentato che fa presagire tendenze novecentesche successive, moderniste o addirittura post-moderniste. Napolitano, pur consapevole di questa difficoltà, sceglie la via più scomoda, ma anche più affascinante, che si sbarazza, almeno relativamente all’ultimo Mahler, dell’etichetta di compositore “post-romantico” che non è mai scomparsa come sottotesto di molte letture musicologiche mahleriane anche recenti. È questa una prospettiva che non è di per sé nuova, e che anzi caratterizza molta letteratura mahleriana degli ultimi vent’anni. Tuttavia, date le numerose questioni aperte che rendono questo campo di studio ancora all’ordine del giorno della ricerca mahleriana, condividiamo lo sforzo di Napolitano di prenderle di petto, senza eluderle. Prima tra queste questioni è la compresenza di presente e passato dell’espressione musicale che caratterizza il proto-modernismo mahleriano, «quel bisogno manifesto [...], nel suo guardare al futuro, di risalire alle origini» (Napolitano, 2022, p. x).

Quanto sia scivoloso questo terreno è evidente fin dalle prime righe della monografia. In esse l’autore, nello spiegare il titolo del libro, anticipa al lettore che nel volume si discute «di addi e di separazioni, di come Mahler [negli ultimi anni della sua vita] si sia allontanato progressivamente, o in un colpo solo, [...] da temi e forme che hanno coinvolto nel profondo la sua esperienza spirituale e il suo percorso creativo» precedente (ivi, p. IX). È già evidente dall’incertezza della locuzione disgiuntiva «progressivamente, o in un colpo solo» come Napolitano dimostri una difficoltà, che non è solo sua ma di gran parte della letteratura mahleriana, di maneggiare la materia della separazione/congiunzione tra passato e presente nel mondo delle ultime opere del compositore. Il che è un problema non solo storiografico, ossia di come collocare l’ultimo Mahler in un percorso storico-musicale, tardo-romantico o modernista, ma anche ermeneutico, ossia di come questa convivenza di

passato e presente possa riflettersi nell'interpretazione di ciascuno degli ultimi lavori del compositore.

Nell'introduzione e nel prosieguo della monografia Napolitano identifica la via di un distacco, che si diparte dalla *Quinta Sinfonia*, dal mondo di derivazione primo romantica delle sinfonie *Wunderhorn* (dalla *Seconda* alla *Quarta*) caratterizzante la produzione precedente del compositore. Egli individua tre vie di questo distacco, tre addii. Il primo si manifesta nella *Quinta* e nella *Settima Sinfonia*. Un secondo addio si palesa invece «nel legame fusionale fra il mondo e le cose, fra gli uomini e la divinità» dell'*Ottava* (ivi, p. 11). Un terzo invece si celebra in *Das Lied von der Erde*, nella *Nona* e nella *Decima Sinfonia* ed è l'addio al mondo nietzschiano di Siegfried Lipiner e al viandante schubertiano.

Il primo capitolo della monografia, “Le ramificazioni del *Wunderhorn*”, dedicato al primo di questi addii, asserisce una separazione da quel mondo molto più netta («il cambiamento di rotta», ivi, p.12) di quanto il titolo del capitolo e le evidenze apportate da Napolitano non ci suggeriscano. Circa lo Scherzo della *Quinta Sinfonia*, nella sua rappresentazione nietzschiana delle «stelle che danzano» e del caos cataclismatico, Napolitano individua un superamento dell'idea di una «natura goduta nell'accezione diretta del paesaggio, estemporanea e priva di mediazione» (ivi, p. 2). Ha ragione qui Napolitano a ritenere che Mahler, lungo la sua vicenda creativa, si distacchi da una concezione idilliaca e paesaggistica della natura, propria del romanticismo *Wunderhorn*. Ma non si può non notare come questo superamento avvenga prima di quanto Napolitano asserisca, già nella sinfonia che è forse la più implicata con il mondo fiabesco e caleidoscopico *Wunderhorn*, la *Terza*. Infatti, già in quella sinfonia si manifesta quella concezione della natura che Napolitano attribuisce alla *Quinta* e rappresentata tramite «un travestimento fantastico, filtrata da un'invenzione, da una maschera» (ivi, p. 2). A nostro avviso ciò si può evincere dai riferimenti alle figure mitologiche di Pan e di Dioniso alle quali il compositore dichiara di ispirarsi per il primo movimento della *Terza* (Mahler, 1979, pp. 197–198). O

ancora, sempre nella medesima sinfonia, interpretabile in tal medesimo senso è la vivida rappresentazione sonora degli animali della foresta nello Scherzo, suggeriti da un titolo di questo movimento prima apposto e poi cancellato dal compositore. A proposito dello Scherzo della *Quinta* Napolitano parla di «vitalismo panico» che riconduce opportunamente ad uno dei campioni della cultura mahleriana, Goethe. Ma, a ben vedere, come mette in luce Carlo Serra (2020), è presente già nella *Prima Sinfonia* un vitalismo di matrice goethiana riletto con lenti schopenhaueriane. Semmai quello che muta, ma già con la *Terza Sinfonia* rispetto alla *Prima* e alla *Seconda*, è l'ampiezza dello sguardo sulla natura. Quest'ultimo, non più limitato alla visuale umana — «la natura goduta nell'accezione diretta del paesaggio» di cui parla Napolitano (2022, p. 2) — si estende all'infinita grandezza del cosmo, in una prospettiva influenzata probabilmente dalle letture scientifiche del compositore. Insomma, la svolta nella concezione della natura che l'autore ascrive alla *Quinta*, se veramente è stata così netta come l'autore ipotizza, si colloca già durante la composizione della *Terza*. Con la quale, secondo quanto lo stesso compositore dichiara a Natalie Bauer-Lechner, egli non voleva rispondere più rispondere alle domande fondamentali del genere umano della *Seconda Sinfonia*, che non gli interessavano più, ma a quelle dell'universo (Bauer-Lechner, 2011, p. 74).

Napolitano sostiene inoltre che la cesura tra la *Quinta* e il mondo *Wunderhorn* è data «dalla rinuncia alla messa in opera in un testo, [dal]l'abbandono della parola che chiarifica e [dal] consegnarsi liberamente al registro sinfonico» (Napolitano, 2022, p. 16). Persuasiva in tal senso è l'analisi del secondo trio del sopra menzionato Scherzo della *Quinta* tramite la quale Napolitano scorge nel primo una forma di Lied incastonata in quella più ampia dello Scherzo. Da ciò arguisce una svolta del compositore nell'uso di suoi Lied nelle sue sinfonie, che avviene non più in modalità dirette e palesi, con una loro citazione più o meno integrale, ma in forme indirette, per mezzo di un'"infiltrazione" di elementi formali liederistici nel tessuto sinfonico. Ma forse Napolitano eccede nel ritenere questo processo un

«abbandono della parola» (ivi, p.16) nel prosieguo nelle sinfonie successive alla *Quarta*. Piuttosto tale tendenza stilistica sembrerebbe l'altra faccia della «deglutizione del programma» individuata da Donald Mitchell (1999, pp. 187–216), la quale non implica un abbandono del mondo della parola, bensì l'assimilazione dell'esternalità del portato semantico di essa all'interiorità dell'astrattezza dell'espressione musicale.

Parimenti non del tutto condivisibile è il discorso di Napolitano quando adotta argomenti e locuzioni che fanno corrispondere questa indubbia astrattezza della maturità mahleriana con quello che lui ritiene, anche qui con una locuzione forse eccessiva, il «crepuscolo del *Wunderhorn*» (Napolitano, 2022, p. 45). A nostro avviso è vero invece che nel percorso verso l'astrazione del tardo Mahler il mondo *Wunderhorn* e dell'infanzia è presente in forme di rimando, perlopiù indiretto ma sempre evidente, in quasi tutte le sinfonie di Mahler dopo la *Quarta*. Da questo inferiamo pertanto che quel mondo continui ad esercitare un forte fascino sul compositore maturo e a caratterizzare il suo percorso espressivo in un senso circolare e ricorsivo, non certo in quello lineare e teleologico che queste locuzioni rischiano di accreditare, forse contro lo stesso volere di Napolitano. Insomma, sembra più appropriato parlare più che di «crepuscolo del *Wunderhorn*» o di un suo abbandono, di un suo sviluppo, di una sua trasfigurazione o, al massimo, di un suo superamento che conserva un *quid* metamorfico in senso goethiano dei temi del mondo infantile che lasciano comunque una traccia genetica intellegibile nella materia musicale del Mahler maturo.

Del resto, è lo stesso Napolitano a metterci in guardia dallo stabilire soluzioni di continuità stilistica nella produzione mahleriana che giustamente vede come un «sistema dotato non solo di una irresistibile coerenza ma anche di un'imprevedibile continuità; e comunque tale da rendere quanto mai debole il tradizionale tentativo di frazionare fasi o periodi» (ivi, p. 16). In tal senso nell'esposizione del libro avremmo messo in luce un'evoluzione stilistica mahleriana più graduale di quanto non abbia fatto Napolitano, in quanto

caratterizzata anche da ritorni su sentieri letterari e filosofici già intrapresi, più che di «cambiamenti di rotta» o «addii».

Nella stessa direzione allora, nei paragrafi (nn. 7 e 8) del primo capitolo dedicati alla *Settima* non comprendiamo appieno alcune relazioni individuate da Napolitano tra il mondo *Wunderhorn* e questa sinfonia. A proposito della prima *Nachtmusik* Napolitano afferma: «mentre si marcia scandendo il ritmo di “Revelge”, suoni di natura rievocano senza nostalgie il mondo poetico del *Wunderhorn*, ma lo dirottano verso il magico e fiabesco» (ivi, p.48). Ma più avanti «con le *Nachtmusiken* della *Settima*, il mondo *Wunderhorn* è diventato favola» (ivi, p. 52). Ci chiediamo però quale poteva essere il punto di partenza dell’approdo fiabesco-favolistico, elemento che comunque riteniamo già presente nel mondo delle sinfonie *Wunderhorn*, sebbene senza la sottile decostruzione di registri musicali che pervade questi due movimenti della *Settima*. Napolitano probabilmente non è dello stesso avviso di quest’ultima asserzione, ma allora una più precisa individuazione di questo punto di partenza ci avrebbe consentito di comprendere appieno il suo punto di vista e magari di dividerlo. Peraltro, a proposito della *Settima*, una fonte recente che Napolitano non considera (Stoll-Knecht, 2019, p. 174) sembra delineare una relazione ancora più stretta con il mondo *Wunderhorn* di quella stabilita una mole di studi, alla quale Napolitano pure fa riferimento.

Il nostro punto di vista differente da quello di Napolitano circa l’evoluzione stilistica mahleriana vale soprattutto per l’*Ottava* e *Das Lied von der Erde*, opere alle quali Napolitano dedica i capitoli II e III del suo libro. Nell’*Ottava* nella lettura di Napolitano il punto topico relativo alla trattazione del tema della relazione tra il primo e l’ultimo Mahler si manifesta nell’analisi (paragrafo 5 del capitolo II) della seconda parte della sinfonia, sul testo della scena finale del *Faust* di Goethe. Qui Napolitano formula la domanda fondamentale del paragrafo. Si chiede in che modo Mahler restituisce l’elemento chiave del testo goethiano, «il senso dello *Streben* terreno» e la sua «idea dominante del crescere e del divenire attraverso l’effondersi del profondissimo senso della *religio* ossia del legame fra tutti gli esseri e la

potenza divina, fra mondo organico e inorganico fra vita e morte, come fra passato e futuro» (Fortini, 1988 p. LIII; citato da Napolitano, 2022, p. 96).

L'autore ritiene che «mentre per Goethe piano naturale, la natura fondamentalmente buona dello *Streben e*, piano metafisico, la grazia dall'alto, concorrono metà per ciascuno alla salvezza di Faust con Mahler resta solo la grazia. Non è dunque l'ansia del divenire [...] a interessarlo; ma la meta, il punto d'arrivo, la rappresentazione estatica della Mater Gloriosa» (Napolitano, 2022, p. 97). Così i versi chiave del testo goethiano «Chi si affatica sempre a tendere più oltre/ noi possiamo redimerlo» (ivi, p. 96) rappresentativi dello *Streben* — l'umano dell'impulso vitalistico di Faust — «sono lasciati passare con indifferenza» (ivi, p. 96). Ossia essi sono musicati con un motivo presentato in un registro medio-basso dei cori nascosto da un motivo di maggiore pregnanza ed evidenza. L'umano è quindi messo in disparte e quasi sottratto dall'attenzione dell'ascoltatore. Ciò sembra confermato dalla lettura di Napolitano di un passaggio della partitura (dal n. 196) caratterizzato da stasi sonora. Qui «il mondo comincia a gemere e scricchiolare» (ivi, p. 101) e sembra essere espresso quanto Mahler scriveva in una lettera al direttore d'orchestra Willem Mengelberg: le voci umane scompaiono per far spazio a «soli e pianeti che girano intorno» (Mahler 1996, p. 335; citato da Napolitano, 2022, p. 57). Scrive Napolitano: «harmonium e arpe, piano e celesta, piccolo e armonici dei violini si sono fusi in un artificio sonoro che fa pensare all'eco di una vetrosa glassharmonica, a uno strumento meccanico a orologeria, inventato, racchiuso e messo in orbita a distanze siderali» (ivi, p.101), per rappresentare in un mondo astrale ed inorganico, privo quindi di carne e sangue.

Ma i legami di questo lavoro con quelli del primo Mahler del periodo *Wunderhorn* forse sono più forti di quanto non traspaia dall'argomentazione di Napolitano, specie se si considerano le numerose occorrenze, da lui non rilevate, nella sinfonia di un motivo del Lied, *Urlicht*, tratto da *Des Knaben Wunderhorn* e utilizzato pure come quarto movimento della *Seconda Sinfonia*. Ci sembra particolarmente rilevante in tal luce quella che appare

prima del sopra menzionato passaggio (dal n. 196), quasi a rappresentare un'ultima presenza dell'umano prima della sua scomparsa. La lettura di Napolitano lascia intendere (ma non comprendere grazie ad un percorso argomentativo diretto) che con la scomparsa del mondo organico questa *religio* di fatto non avviene o avviene senza l'essere umano, nell'immanenza e perfezione della natura fisica e meccanica che sopravvive e soggiace ad esso e agli altri esseri viventi. A nostro avviso proprio le considerate evidenze testuali e la messa in luce di una linea di continuità tra questo lavoro e le sinfonie *Wunderhorn* avrebbero probabilmente fornito una risposta più completa alla sopra menzionata domanda fondamentale. In questo modo forse si sarebbe pure allargata la portata conoscitiva delle conclusioni dell'autore che ci appaiono, peraltro, in larga parte condivisibili e originali.

Napolitano ci offre una chiave di lettura più completa e chiara di questa cosmologia mahleriana che mette in discussione la centralità dell'umano e del soggettivo nell'ordine naturale nel capitolo III del suo volume, dedicato a *Das Lied von der Erde*. In questo punto del libro è persuasivo il percorso argomentativo proteso ad individuare la tendenza all'astrazione che pervade l'ultimo Mahler e che indubbiamente trova in questo lavoro uno dei più fulgidi esempi. Secondo Napolitano due sono le radici di quest'aspetto in questo lavoro mahleriano. Da un lato vi sono le poesie cinesi musicate in esso che esprimono una inclusione ontologica (propria delle culture orientali) dell'umano nel naturale, dato anche il loro «dettato poetico dal quale ogni dettato biografico è bandito, ogni tirannia del vissuto è cancellata» (ivi, p. 128). D'altro canto, il concetto di astrazione presentato in una tesi di dottorato scritta nel 1907 da Wilhelm Worringer. In essa si definisce l'astrazione come l'impulso, proprio dell'arte orientale, a «collegare la riproduzione del modello naturale [...] precisamente alla conformità delle leggi geometrico-cristalline, allo scopo di imprimere ad essa in questo modo il sigillo dell'eternità e di strapparla alla caducità e all'arbitrio» (ivi, p. 139). L'analisi di Napolitano, pur senza una previa dimostrazione di una conoscenza di questa dissertazione da parte di Mahler, scorge persuasivamente i sopra

menzionati termini di essa nella partitura. In tal senso secondo l'autore va letta la ricorrenza nella partitura di frammenti, costituiti da un motto di tre note discendenti la-sol-mi, il quale, presente in sempre diverse sue varianti, si presenta come elemento coesivo di tutti e i sei *Lieder*. Napolitano inoltre vede pure in quest'organizzazione del materiale un principio di "perpetua evoluzione" enunciato in una dichiarazione del compositore riportata da Bauer Lechner (2011, p. 168).

Un'istanza anti-soggettiva viene colta da Napolitano in particolare nel penultimo Lied del ciclo, "Der Drunkene in Fruhling" nell'offuscamento di coscienza dato dall'ebbrezza del vino, ai quali fa riferimento il testo. Alla riduzione del soggettivo corrisponde l'emancipazione dell'oggettivo-naturale sulle parole «am schwarzen Firmament» («nel nero firmamento») dove viene toccato «il vertice di quest'ebbrezza» (Napolitano, 2022, p. 158). Qui, nello «splendore orchestrale» del passaggio Napolitano scorge «il giudizio di Nietzsche su una riconciliazione, nel dionisiaco fra l'uomo e la natura» (*ibid.*) nel segno della rottura del *principium individuationis* così da far «svanire l'elemento soggettivo in favore di un'appartenenza alla specie» (*ibid.*), ad una comunità naturale più vasta. In realtà Napolitano conclude però che Mahler intendeva quella conciliazione come illusoria, come dimostra nell'analisi dell'ultimo Lied del ciclo, "Der Abschied". In tal senso l'autore vede nel divisionismo e nell'atematismo dell'inizio del Lied i segni di un progressivo declino del soggetto-essere umano e di un suo allontanamento dal mondo. È un processo che trova il suo culmine nella memorabile conclusione del Lied. Qui sulle parole «Tace il mio cuore e attende con ansia la sua ora» si mettono «uno di fronte all'altro il tempo della terra che ripete il suo ciclo e quello di un umano destinato a non rinverdire [...] [Così] le due realtà si confrontano: la reiterazione e l'infinito dell'"ewig, ewig'"» (Ivi, p. 175)

Napolitano a proposito del finale di *Das Lied von der Erde* afferma inoltre che la «natura è ormai la Terra vista come una sfera nella sua totalità e nella sua lontananza, giuste le immagini di Adorno». Ma le immagini di Adorno — la terra sempre più distante — alle quali fa riferimento Napolitano,

richiamano una dichiarazione del compositore, riportata da Bauer Lechner, durante la composizione della *Terza*: «l'Universo stesso, nelle cui infinite profondità sprofondi, nei cui spazi eterni ti alzi, così che la terra e il destino umano si restringono dietro di te in un punto indiscernibile minuscolo e poi scompaiono» (Bauer-Lechner, 2011, p. 74). Così, pur in un'inegabile evoluzione stilistica, un medesimo sguardo sulla natura dalle «infinite profondità» lega il post-romanticismo del Mahler *Wunderhorn* al primo-modernismo frammentista e disincantato delle ultime opere del compositore. Anche in questo caso si capisce meglio l'evoluzione dell'espressività mahleriana se la si coglie nel suo moto ricorsivo e circolare e non lineare, come un ritornare su domande già poste in precedenza per dare una risposta nuova. Peraltro, questo ce lo lascia intendere lo stesso Napolitano, quando ritiene che se nel mondo della *Seconda Sinfonia* — ma soprattutto della *Terza* aggiungiamo noi — Mahler nutriva una speranza utopica di conciliazione dell'umano con il non-umano «il finale di *Das Lied* ci dice non è più così e che si è diventati consapevoli di una irrimediabile separatezza» (Napolitano 2011, p. 175)

Ma c'è un altro filo rosso che lega ricorsivamente il Mahler ottocentesco della *Terza* a quello novecentesco dell'*Ottava Sinfonia* e *Das Lied von der Erde*: l'anti-antropocentrismo. Lo stesso Napolitano definisce questo concetto più avanti nel volume, nel paragrafo 1, dedicato all'"epica moderna", del capitolo V: «il venir meno [...] del presupposto che l'uomo continui a essere la misura di tutte le cose» (ivi, p. 303). Tuttavia, ci pare che l'anticipazione di tale trattazione già nel capitolo dedicato all'*Ottava* avrebbe posto le questioni sopra discusse a proposito di questa sinfonia e di *Das Lied von der Erde* in una prospettiva di più lunga durata storico-stilistica nel contesto del percorso creativo mahleriano. A ben vedere, infatti, l'anti-antropocentrismo è un'istanza filosofica che è arrivata a Mahler molto presto, fin dalla sua frequentazione del circolo Pernestorfer nei primi anni '80 dell'Ottocento, da Schopenhauer, dagli scritti filosofici di Wagner (ed indirettamente dalla mistica indù e buddista che ha influenzato entrambi) oltre

che dalle sue letture scientifiche. L'anti-antropocentrismo di Mahler comportava già nella *Terza* il soggiacere dell'umano al naturale, l'incidentalità e la marginalità dell'esperienza umana in un ordine naturale sovraordinato, più ampio e ontologicamente più forte che il compositore in un afflato panteista considerava perfino divino.¹ Così in quella sinfonia l'essere umano (rappresentato da Pietro penitente al cospetto di Gesù nei versi del quinto movimento), in un anti-antropocentrismo caratterizzato dall'utopismo che Napolitano attribuisce al periodo *Wunderhorn*, viene redento nell'ultimo movimento dall'amore di Dio. Quest'ultimo pertanto è inteso come spirito della natura includente in quanto rappresentato da un tema che contiene in sé sia l'essere umano —un motivo intonato da Pietro del quinto movimento, sia tutte le altre entità naturali, rappresentate dal motivo che Mahler stesso ricondusse alla volontà di vita schopenhaueriana (2011, p. 70). Tornato sulla questione della separazione tra essere umano e natura, Mahler allarga il solco dell'irreconciliabilità dei due mondi, in un anti-antropocentrismo dalle evidenti connotazioni apocalittiche. Così l'*Ottava* suggerisce un cosmo che eternamente procede senza l'essere umano (e senza vita), come lasciano intendere la scomparsa delle voci umane della lettera a Mengelberg, e il passaggio della partitura (dal n. 196) sopra discusso. Ed ancora, anche il finale di *Das Lied von der Erde* evoca la scomparsa dell'essere umano (l'«umano destinato a non rinverdire» di cui parla Napolitano) al cospetto del moto eterno della terra che gli sopravvive.

¹ In tal senso significativa è la seguente dichiarazione del compositore, risalente all'estate del 1900, che riporta Anna Bauer-Lechner: «tutti pensano sempre che la natura si esaurisca in ciò che vediamo in superficie! Certo, è così per quel che riguarda l'aspetto esteriore. Ma chi in presenza della natura non viene colto da un brivido per quanto vi è di misterioso e divino – che possiamo solo intuire e non comprendere e penetrare fino in fondo – è molto lontano dall'afferrarla veramente». (Bauer-Lechner, 2011, p. 197)

Nei capitoli successivi della monografia Napolitano evidenzia bene lo stacco tra i due lavori incentrati sul mondo esterno — la natura cosmica, l’*Ottava* sinfonia e il *Das Lied von der Erde* — e la *Nona* e la *Decima*, dedite all’interiorità della meditazione e al ricordo. Queste due ultime sinfonie forse più delle altre in letteratura hanno invocato la dimensione dell’autobiografia, un *topos* del “compositore morente”, già decaduto nella più recente letteratura mahleriana, che Napolitano contribuisce a demolire ulteriormente. Scrive eloquentemente Napolitano a tal proposito: «quell’equivoco del soggettivismo in Mahler, figuriamoci dell’autobiografismo, consiste nell’intendere il momento della confessione interiore un processo di identificazione con quelli che Adorno chiama i caratteri della sua musica, convocati da un mondo eterogeneo in cui se mai il soggetto si aliena» (Napolitano 2022, p. 194).

Napolitano riprende poi un altro *topos* della letteratura mahleriana, la narratività, che ha trovato nella *Nona* e la *Decima* campi d’elezione. In questa prospettiva ci sembra particolarmente significativa e brillante la teoresi contenuta all’inizio del capitolo V, nel suo primo paragrafo, intitolato “sinfonia-mondo ed epica moderna”. Qui l’autore parte da una critica al capitolo intitolato “Romanzo” della monografia su Mahler di Theodor. W. Adorno. Secondo Napolitano, Adorno in quel capitolo paragona la musica di Mahler al romanzo ma anche, occasionalmente, all’epica, senza però operare una chiara distinzione tra l’uno e l’altra. Ma soprattutto, secondo Napolitano, Adorno non si accorge che le sinfonie mahleriane pertengono, più che al romanzo, all’epica, nello specifico all’ “epica moderna”, secondo la nozione di Franco Moretti (1994).

Pertanto, l’autore, a copertura delle carenze del menzionato saggio di Adorno, argomenta sul perché la musica di Mahler sia ascrivibile all’epica moderna e rinviene le caratteristiche, così come declinate nel saggio di Moretti, di quest’ultima nelle opere del compositore. Così le prime due sinfonie di Mahler riprendono il mito dell’eroe, il quale però non combatte valorosamente e vince come nell’epica antica, ma è passivo e soccombente

come in quella moderna. Ancora, secondo Napolitano, è ascrivibile alla musica di Mahler un'altra caratteristica dell'epica moderna, quella che Moretti definisce "capacità di riaprirsi" (ivi, 45; citato da Napolitano 2022, p. 297). Ossia, come nell'epica moderna, le sinfonie mahleriane presentano finali aperti, che presuppongono una prosecuzione in opere successive dello stesso autore, data la presenza nella produzione mahleriana di un alto numero di «prestiti, debiti, legami che si conservano al passaggio da una sinfonia all'altra» (Napolitano 2022, p. 297). Inoltre, come l'epica moderna, anche le sinfonie di Mahler presentano «la scomposizione dei punti di vista, il montaggio, l'avvicendamento dei quadri, in una forma additiva, pensata come qualcosa che si può togliere (o ripristinare)» (*ibid.*). A tal proposito Napolitano menziona il movimento "Blumine", tolto dal compositore dalla *Prima Sinfonia*, e la relativa autonomia dei singoli movimenti delle sue sinfonie. Propria dell'epica moderna, secondo Napolitano, è anche la tendenza alla digressione del discorso musicale mahleriano che sovente presenta episodi secondari apparentemente slegati dal contesto. Secondo l'autore, poi, nella musica di Mahler è presente un'altra delle caratteristiche dell'epica moderna, la "rifunzionalizzazione", ossia il riutilizzo con adattamento ad un nuovo contesto espressivo di musica preesistente attraverso un «mutamento di funzioni [che consiste] nel far sua una musica in cui ciò che gli serviva si era già sedimentato» (ivi, 299). Tratto questo che si manifesta, ad esempio, nel riutilizzo dei Lied nelle sinfonie in «un processo che è anche un modo per restituire al presente ciò che appartiene al passato, quello che il filosofo Ernst Bloch definiva "contemporaneità del non contemporaneo"» (*ibid.*). Poi, anche nella musica di Mahler, come nell'epica moderna, secondo Napolitano vi è la sopra discussa idea del venir meno dell'antropocentrismo, che caratterizza invece il romanzo ottocentesco (ivi, 302).

È indubbio che con questo paragrafo introduttivo del capitolo V Napolitano fornisca un potente paradigma teorico da applicare fruttuosamente all'analisi della narratività mahleriana e in generale

all'ermeneutica dei suoi lavori. Pertanto, differentemente da Napolitano, avremmo attinto maggiormente da questa teoresi nell'analisi dei due paragrafi successivi (2 e 3) dell'incompiuta di Mahler, la *Decima Sinfonia*. Peraltro uno spunto in questa direzione ce lo offre lo stesso autore, nel paragrafo 2, incentrato sul primo movimento della sinfonia, quando parla incidentalmente «di posizione nel percorso epico-narrativo [dell'introduzione-refrain delle battute 1–15, 39–48, 104–111, 183–193, 244–252]» (*ibid.*, p. 312).² Allora, proprio sotto la guida dei concetti dell'“epica moderna” presentati nel paragrafo precedente, al posto dell'autore avremmo individuato questo percorso, facendo di esso l'ossatura argomentativa dell'intera analisi del movimento. Tanto più che le irregolarità formali del primo movimento della sinfonia, l'unico che ci sia arrivato per intero ad uno stadio di bozza orchestrale, sono, a nostro avviso, espressione di epica moderna.

In questa prospettiva osserviamo allora come Napolitano ritenga che la struttura sonatistica in un movimento caratterizzato da un'imprevedibile mobilità formale sia «certo presente, magari sotterrata in uno stadio mentale inconsapevole, [...] più come un onnipresente fantasma che come prescrizione» (*ibid.*). Dal nostro punto di vista, come abbiamo suggerito in un'altra sede (Pinto, 2020), pensiamo che durante il processo compositivo la forma-sonata possa aver assunto quella funzione di costruzione simil-narrativa analoga ad una formula fissa di un aedo. Crediamo cioè che il compositore abbia sottoposto la struttura sonatistica ad una strategia di “narrativizzazione”,³ ossia ad una perturbazione additiva e digressiva,

² D'ora innanzi la numerazione delle battute si riferisce alla trascrizione del manoscritto della sinfonia ad opera di Frans Bouwman (2017).

³ Per il nostro concetto di ‘narrativizzazione’ siamo debitori alla teoria dei gradi della narratività di Vera Micznik (2002). Non riteniamo che tale lavoro, in virtù di una costante apertura ermeneutica in senso storico-culturale sia ascrivibile ad «un modo di procedere che paga lo scotto dell'ascendenza strutturalistica, escludendosi da una specifica congiuntura storica» (Napolitano 2022, p. 305). A dire il vero non pensiamo nemmeno che questo studio, nell'adottare teorie narratologiche elaborate in ambito letterario, non consideri la specificità

abbozzo dopo abbozzo, della “compiutezza”, propria dell’“economia dei materiali” sonatistica alla quale sono riconducibili le prime bozze del lavoro.⁴ Tra gli altri riscontri corroboranti quest’analisi possiamo qui citare come particolarmente esemplificativa di questa strategia l’aggiunta, pure menzionata da Napolitano, della suddetta introduzione-refrain, cromatica, in un abbozzo del movimento successivo al primo che invece presenta solo i due temi, prevalentemente diatonici, gesturalmente e stilisticamente molto diversi da essa. Significativo della natura “scritturale” di quest’idea è pure il fatto che appare come la rappresentazione musicale ideografica del pennino nella mano che verga il foglio in cerca d’ispirazione, immagine che compare in una poesia epistolare indirizzata ad Alma del 17 agosto 1910 (Mahler, 2004, p. 377). Inoltre, nella stessa direzione è pure degno di nota che quest’idea abbia un carattere improvvisativo ed esplorativo e che contenga i motivi fondamentali del movimento e assurga così ad una sorta di “inventario motivico” di quest’ultimo e in particolare dei suoi due temi che essa introduce durante movimento. Questi elementi ci portano a ritenere che quest’idea all’interno del movimento si erga a rappresentante meta-referenziale dell’atto di comporre inteso come laborioso recupero di memoria di una fluenza tematica raggiunta a sprazzi nei due temi (Pinto, 2020). Allora, nella prospettiva di Moretti che Napolitano propone di applicare alla musica di Mahler, questa meta-referenzialità ci sembra un portato dell’epica moderna,

della semiosi musicale e le sue differenze da quella verbale, aspetti che Napolitano imputa, forse generalizzando troppo, agli studi sulla narratività musicale. Non ci risulta inoltre nemmeno che i più significativi studi sulla narratività mahleriana, tra i quali quelli di Byron Almén (2006) o di Robert Samuels (2004) si escludano da un’ermeneutica su base storica, non foss’altro che per l’abbondante loro uso dell’intertestualità, metodo d’indagine strutturalista che non può certo essere imputato di mancata apertura alle contingenze storico-culturali.

⁴ Mutuiamo il concetto di ‘economia dei materiali’ propria della forma sonata classico-romantica da Adorno che la menziona in contrasto con «la liberalità nel trattamento del materiale» della musica di Mahler (Adorno 2005, p. 102)

della sua “capacità di riaprirsi”. Ci sembra però un riaprirsi non in composizioni successive, ma all’interno della stessa sinfonia, tramite il prevalere della dimensione iterativa e diacronica del narrare su quella sincronica del narrato. E soprattutto, a nostro avviso, in ciò la *Decima* manifesta un’aspirazione all’incompiutezza, che va intesa, non nel senso “tecnico”, dello sfortunato processo creativo di questo lavoro mai portato a termine, ma in quello estetico, di rappresentazione nell’opera di un processo di scrittura della medesima.

Scriva Napolitano: «e non sapremmo dire con assoluta certezza se l’incompiutezza [della *Decima*] sia frutto di una volontà, più o meno consapevole» (Napolitano, 2022, p. 359). Che questa sinfonia sia stata lasciata di proposito incompiuta, come la *Pietà Rondanini* di Michelangelo, è un sospetto che è balzato alla mente non solo di Napolitano ma anche di altri studiosi del lavoro mahleriano. Tuttavia, sebbene, come rileva lo stesso Napolitano, si tratti di un’ipotesi che non potrà mai trovare certezza documentaria, stante anche l’assenza di dichiarazioni del compositore in merito, riteniamo che essa possa essere qualcosa più di una mera seducente quanto infondata illazione. Lo stesso Napolitano si avvicina a quanto pensiamo a proposito di ciò quando, nel declinare questa sua impressione, menziona un processo, mutuato da Bloch, di “essenzializzazione”, di riduzione, conseguente al trascorrere del tempo, di un oggetto d’arte a frammento. Ed osserva che questo processo «nella *Decima* sembra darsi come processo originario, che non chiede di attendere alcuna degradazione, ma è già alla fonte di quanto è rimasto» (ivi, p. 329).

Concordiamo con Napolitano sul fatto che nella *Decima* vi sia un’essenzializzazione che è fonte di quanto è rimasto. Aggiungiamo però che si può evincere questa fonte dalla strategia narrativa intrapresa da Mahler durante il processo compositivo che abbiamo provato ad attestare dalla critica genetica dei materiali della sinfonia incompiuta (Pinto, 2019; 2020). Sulla base di quest’analisi sosteniamo che l’impressione di una frammentarietà deliberata della sinfonia, insorta in Napolitano ed in altri studiosi, scaturisce

dall'emancipazione del "processo" — l'atto creativo — dal suo esito — il "prodotto". Ed essa è, a ben vedere, un gesto espressivo che accomuna la *Decima* alla temperie di opere moderniste, anche compiute (e date alle stampe) di scrittori inclini «a guardare i propri scritti in termini di processi anziché di prodotti» (Bernaerts and van Hulle, 2013, 32, nostra traduzione).

Leggendo il prosiegua della monografia avvertiamo ancora il bisogno di un maggiore aggancio dell'analisi di Napolitano dei movimenti successivi della *Decima* alla precedente teoresi sull'epica moderna nella musica mahleriana. Ad esempio, nella disamina del meno incompiuto dei restanti movimenti di questa sinfonia — il terzo, intitolato "Purgatorio" — tramite gli strumenti concettuali dell'epica moderna morettiana applicati in senso intertestuale ci saremmo soffermati sulla forte contrapposizione tra i due poli espressivi che emergono dal manoscritto. Da un lato riferimenti al mondo infantile: il Lied *Wunderhorn*, "Das irdische Leben" ("La vita terrena") citato nel movimento, la sua *allure* di musica da giostra. Dall'altro l'adulità della citazione di *Erntelied* di Alma Mahler⁵ e delle citazioni di versi dalla *Valchiria* e dal *Parsifal* di Wagner.⁶ L'analisi di tale enigmatica giustapposizione di passato e presente, fanciullezza e adulità, avrebbe dato forse dato riscontro analitico al concetto blochiano di "contemporaneità del non contemporaneo" che ci sembra assai pertinente all'arte mahleriana. A proposito di questo movimento, interessante sebbene eccentrica rispetto alla letteratura, è l'interpretazione di Napolitano del *Weltlauf* ("corso del mondo") espresso dal *perpetuum mobile*. L'autore a tal proposito si pronuncia in termini che colgono sfumature hegeliane diverse da quelle alle quali si riferiscono Adorno e de La Grange, di "tumulto" di un mondo borghese egoista e predatorio. L'autore invece, attingendo da Remo Bodei, considera il *Weltlauf* «una parte di noi che ci è diventata nemica, estranea, che però non possiamo però senz'altro accettare o rifiutare, ma che dobbiamo capire»

⁵ Alle battute 84–88, 92–95, 107–108, 113–114 della particella.

⁶ Annotazione del compositore sotto le battute 95–96 della particella.

(Bodei, 2011, p. 12; citato da Napolitano, 2022, p. 334). Il terreno esistenziale, esperienziale e memorialistico di questa lettura del *Weltlauf* sembra collegarsi con quanto scrive l'autore a proposito della natura espressiva dell'ultimo movimento: «è un esercizio del ricordo che per la prima volta allude ad una concezione chiusa e circolare del divenire, ed ad un sentimento del tempo che gli impone di ritornare sui suoi passi» (Napolitano, 2011, p. 342).

Il ritorno sui passi del compositore è dato nell'ultimo movimento dal recupero dei materiali dei movimenti precedenti, come evidenzia bene lo stesso Napolitano. Ma anche questo passaggio, più di altri della sinfonia, può essere ricondotto al “processo nel prodotto”. Così, quella fluenza tematica che il primo movimento realizza a fatica, sempre con la stampella dell'introduzione-refrain che funge da “raccolta di idee”, qui si realizza nell'occorrenza tematica più estesa di tutta la sinfonia (battute 299–400) con un tema che sviluppa il motivo di *Erntelied* di Alma già presentato nel terzo movimento. Anche stavolta il processo è faticoso e necessita di un aiuto alla memoria, costituito appunto dalle idee musicali tratte dai temi dei movimenti precedenti. Tra queste vi è anche il *climax* del primo movimento (battute 275–283), che, come altre irruzioni mahleriane, agisce meta-referenzialmente per riassetare una forma, prima di essi incerta “transizionale” ed “esplorativa”.⁷

In conclusione, riteniamo che il contributo alla letteratura mahleriana di *Forme dell'addio* sia l'individuazione degli attributi del proto-modernismo musicale mahleriano: la tendenza all'astrazione, l'anti-soggettivismo e l'anti-antropocentrismo, tratti di oggettività e disincanto e la riconduzione della narritività mahleriana all' epica moderna. Pensiamo tuttavia che un altro importante contributo del volume risieda nel sollevare e trattare aspetti concernenti la valenza stilistica dei riferimenti al mondo *Wunderhorn*

⁷ A tal proposito si veda un nostro precedente saggio (Pinto, 2019). Prendiamo a prestito queste locuzioni virgolettate coniate per l'analisi degli ultimi quartetti di Beethoven da McCallum, 2009.

dell'ultimo Mahler e la legittimità storiografico-musicale di un tardo stile mahleriano stilisticamente segmentabile da quello del periodo *Wunderhorn*. Future auspicabili discussioni su tali questioni, ancora aperte, potranno senz'altro trovare nel volume di Napolitano preziosi spunti come quelli sopra sui quali abbiamo dedicato sopra la nostra attenzione.

Bibliografia

- ALMÉN, B. (2006). *The Sacrificed Hero: Creative Mythopoesis in Mahler's Wunderhorn Symphonies* in Almén, B., Pearsall E. (eds.). *Approaches to Meaning in Music*, Bloomington, Indiana University Press. pp. 135-69.
- BAUER-LECHNER, N. (2011). *Mahleriana*. Il Saggiatore, Milano.
- BERNAERTS, L., VAN HULLE, D. (2013). *Narrative across versions: narratology meets genetic criticism*. «Poetics Today», 34, 3, pp. 281-326.
- BOUWMAN, F. (Ed.) (2017). *Mahler G. Symphony no. 10 (Unfinished): chronological transcriptions of the sketches, short scores, and orchestral drafts*. Stichting Donemus Beheer. Den Haag.
- FORTINI, F. (1988). *Introduzione* in Fortini F. (a cura di), Goethe. J.F., *Faust*. Mondadori, Milano
- KNECHT, A. S. (2019). *Mahler's Seventh Symphony*. Oxford University Press, New York.
- MAHLER G., MAHLER A. (1979). *Selected Letters of Gustav Mahler*. Farrar Straus Giroux, London
- MAHLER, G. (1996). *Briefe*. Wien.
- MAHLER. G. (2004). *Letters to His Wife*. Henry-Louis de La Grange (ed.). Cornell University Press, 2004.
- MCCALLUM, P. The Process within the Product: Exploratory Transitional Passages in Beethoven's Late Quartet Sketched in Kinderman, William, and Joseph E. Jones (eds.) *Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater*, Rochester University Press. Rochester, pp. 123-50,

- MICZNIK, V. (2001). *Music and narrative revisited: Degrees of narrativity in Beethoven and Mahler*. «Journal of the Royal Musical Association», 126, 2, pp. 193-249.
- MITCHELL, D. (1999). 'Swallowing the Programme': Mahler's Fourth Symphony in Mitchell, Donald, and Andrew Nicholson (eds), *The Mahler Companion*. Oxford University Press, New York, pp. 187-216.
- MORETTI, F. (2003). *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*. Einaudi, Torino.
- NAPOLITANO, E. (2022). *Forme dell'addio: l'ultimo Gustav Mahler*. EDT, Torino
- PINTO, A. (2020). "The Hand that Writes": The Scriptorial Unfinishedness of the First Movement of Mahler's Tenth. «Musicologica Austriaca: Journal for Austrian Music Studies» <https://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/89>
- PINTO, A. (2019). "On this side of the composing hut." *Narrativity and compositional process in the fifth movement of Mahler's Tenth Symphony*. «De Musica », <https://doi.org/10.13130/2465-0137/12090>
- SERRA, C. (2020). *Come suono di natura: metafisica della melodia nella Prima Sinfonia di Gustav Mahler*. Galaad edizioni, Giulianova.

La nonlinearità nella musica di Schumann, un esempio dal *Nachtstücke* op.23

Mirio Cosottini

Abstract

In this paper, I reflect on nonlinearity in some musical compositions and improvisations. The nonlinear analyses written by Jonathan Kramer are well known. I intend to extend a similar approach to musical compositions, improvisations and performances by adopting the perspective of the musician who restores the relationship between linearity and nonlinearity in the concrete act of musical performance.

Sommario

In questo scritto, rifletto sulla nonlinearità in alcune composizioni e improvvisazioni musicali. Le analisi nonlineari scritte da Jonathan Kramer sono ben conosciute¹. Intendo estendere un approccio analogo alle composizioni, alle improvvisazioni e alle esecuzioni musicali, adottando la prospettiva del musicista che restituisce il rapporto fra linearità e nonlinearità² nell'atto concreto dell'esecuzione musicale.

¹ Cfr. J. Kramer, *Multiple and Non-Linear Time in Beethoven's Opus 135*, Perspectives of New Music, Vol. XI, N.2, 1973, pp.122-145.

² Con linearità si intende “la determinazione di una o più caratteristiche secondo implicazioni che derivano da eventi precedenti”; la nonlinearità indica “la determinazione di una o più caratteristiche della musica secondo implicazioni che derivano da principi od orientamenti che governano un intero pezzo o una sua sezione” (J. Kramer, *The Time of Music*, Schirmer, New York, 1988, p.145).



1. Introduzione

Nachtstücke op.23 è un'opera composta da Robert Schumann nel 1839. È composta da quattro brani *Trauerzug*, *Kuriose Gesellschaft*, *Nächtliches Gelage*, *Rundgesang mit Solostimmen*, i cui titoli non sono stati inclusi nell'edizione originale. Le composizioni sono state scritte nel periodo in cui Schumann seppe della morte imminente del fratello maggiore Eduard. Della musica di Schumann, Renato di Benedetto dice «Non tema prima enunciato e poi elaborato e variato, ma reminiscenza affiorante come casualmente dal flusso musicale, la citazione isola, in questo flusso, la singola frase, il singolo frammento come nucleo in sé concluso, e insieme lo dissolve nella sua transeunte labilità. In una concezione siffatta la frase si carica di una pregnanza di significato ch'è totalitaria e istantanea, ma che proprio per questa ragione non può “svilupparsi”, ossia svolgersi in una linea discorsiva nella quale gli eventi si succedono l'uno all'altro obbedienti alla necessità di un vincolo causale, si invece soltanto riverberarsi su altre frasi e motivi e frammenti ugualmente isolati e transeunti e a loro volta irraggianti attorno a sé i vari riflessi della propria molteplice virtualità significativa»³. Ciò che emerge in questa analisi è la valenza nonlineare della poetica di Schumann nel momento in cui si evidenzia l'autonomia della frase musicale come un “nucleo in sé concluso”, oppure quando si parla di incapacità a svilupparsi, mostrando così la staticità del decorso musicale, e infine quando si nega il nesso causale fra gli eventi musicali. Qui di seguito, elenco le condizioni per parlare di nonlinearity nella musica⁴ che saranno le guide e i criteri valutativi delle analisi che svolgerò in seguito:

³ R. Di Benedetto, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, EDT, Vol. VIII, 1991, p.120.

⁴ Per un approfondimento del concetto di linearità e non-linearità si veda M. Cosottini, *Metodologia dell'improvvisazione musicale. Tra Linearità e Nonlinearità*, Edizioni ETS, 2017.

- Autonomia, ovvero la tendenza degli eventi musicali a trovare il proprio senso e la propria compiutezza in modo indipendente da ciò che li precede e li segue.
- Staticità, mancanza di sviluppo.
- Mancanza di causalità, gli eventi musicali non sono collegati dal principio di causa ed effetto, un evento non segue necessariamente da un evento che ne è la causa né è la premessa di un evento successivo.

A questi possiamo aggiungere

- La presenza di caratteristiche della musica “che derivano da principi od orientamenti che governano un intero pezzo o una sua sezione”⁵.

Intendo prendere in considerazione il terzo brano *Nächtliches Gelage* dei *Nachtstücke* ed evidenziarne le caratteristiche lineari e nonlineari per poi analizzare le interpretazioni dello stesso brano eseguite da cinque fra i più importanti pianisti del ‘900: Emil Gilels, Vladimir Horowitz, Wilhelm Kempff, Claudio Arrau e Svjatoslav Richter. Che soluzioni interpretative hanno adottato i musicisti rispetto alla linearità e alla nonlinearietà? In che modo hanno interpretato l’intuizione di Di Benedetto che ascrive caratteristiche nonlineari alla poetica musicale di Schumann?

2. *Nächtliches Gelage*⁶

Nächtliches Gelage (Banchetto notturno) è nella tonalità di Re bemolle maggiore, la prima parte mostra un carattere deciso, con slanci pieni di energia, mentre il primo intermezzo (da battuta 33) presenta una natura statica decisamente nonlineare. L’arpeggio iniziale costituisce l’elemento strutturale del brano. Esso è la premessa di una frase più articolata che copre un arco di

⁵ J. Kramer, *Il tempo musicale*, in *Enciclopedia della musica*, Vol. II, Einaudi, Torino, 2002, p. 167.

⁶ La partitura a cui faccio riferimento, inserita di seguito, è quella edita da Clara Schumann (1819–1896), *Robert Schumanns Werke*, Serie VII: *Für Pianoforte zu zwei Händen* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887. Plate R.S. 61.

due battute, un avvio che rapidamente prende forma ritmico armonica, mostrando la sua natura germinale e la volontà di prefigurare il proprio futuro, dunque la sua funzione lineare. Da notare come la significatività musicale non è circoscritta alle due battute del tema ma abbraccia l'arco delle otto battute, basti pensare all'evoluzione armonica che dal primo grado giunge al quinto con una progressione discendente del basso. La linearità sprigiona le sue potenzialità e i vari elementi si legano uno dopo l'altro secondo regole di concatenazione tonale nell'intero arco temporale che va dal passato al presente al futuro, in funzione di ciò che precede e segue i vari eventi musicali. Tutte le direzioni di senso sono tenute in piedi da fili (da regole) che intrecciano lo scorrere lineare del tempo dall'inizio alla conclusione delle otto battute. L'elemento dell'arpeggio (come per caso) diventa il cardine del primo intermezzo. Non è semplicemente un elemento che si concatena ad altri elementi: è esso stesso principio latente del decorso musicale. Esso caratterizza tutto l'intermezzo da battuta 33 fino a 120 e riacquista, a battuta 121, la sua funzione lineare con la riproposizione del tema iniziale. A ben guardare, che cosa modifica la sua valenza? A battuta 117, dopo un pedale di La bemolle nelle otto battute precedenti, inizia una discesa del basso che porta alla tonica di Re bemolle maggiore. Questa discesa è evidentemente un chiaro intento lineare che dissolve il principio costitutivo dell'arpeggio e ripropone la natura discorsiva (orizzontale) della musica. La tecnica del pedale come elemento che prelude alla dissoluzione di un principio nonlineare non è nuova, basti pensare alla conclusione del Primo Preludio del Clavicembalo Ben Temperato di Bach nel quale è applicata la stessa idea costruttiva.

L'arpeggio è il principio costitutivo del brano e mostra caratteristiche di autonomia. Ogni due battute si reitera. In realtà non si ripete esattamente, piuttosto si rinnova: si tratta sempre del medesimo arpeggio che assume ogni volta contorni e sfumature leggermente diverse. Questa è una caratteristica dei decorsi nonlineari: gli eventi si trasformano nel rispetto di un'invarianza che ne costituisce il fondamento. Il movimento armonico (ed embrionalmente melodico) fluisce (linearità) e allo stesso tempo esprime la reiterazione statica

(nonlinearità) del suo principio strutturale, l'arpeggio appunto. Gli elementi lineari sono presenti (non possono darsi musiche esclusivamente lineari o nonlineari⁷), ma sono in ombra, stentano a proiettare direzioni di senso temporali melodiche e armoniche. La conseguenza è un'acutizzazione del presente e la percezione nell'ascoltatore del dilatarsi del tempo musicale, di un flusso temporale che rallenta fin quasi alla staticità. L'arpeggio potrebbe ripetersi all'infinito, malgrado le sue trasformazioni, esso rimane invariabilmente l'ossatura del tempo musicale. Gli elementi, a causa della staticità, stentano a svilupparsi. Ad esempio, pensiamo all'embrione melodico che, a battute alterne, prende la forma di una minima con il punto. Dal Fa naturale si procede con un intervallo di seconda minore a toccare il Sol bemolle, il sesto grado rispetto al Si bemolle che è la tonica della scala di Si bemolle minore. Poi torna immediatamente sul Fa dopodiché si risollewa fino al La bemolle per tornare di nuovo al Fa. Così farà anche nella riproposizione melodica successiva, questa volta per toccare il Si bemolle, nota che sebbene distante di una quarta dal Fa consolida percettivamente il senso di staticità.

⁷ J. Kramer, *The Time of Music*, Schirmer, New York, 1988: "Linearity can never be banished totally from the music experience" p. 62.

The musical score is written in a single system with four staves. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody consists of eighth notes and rests, with some notes marked with accents (>). The second staff continues the melodic line. The third staff introduces sustained chords, with some notes marked with accents (>). The fourth staff concludes the piece with a final chord and a double bar line.

Da notare come, nelle prime otto battute, l'unico fenomeno di sensibilizzazione, che rappresenta una funzione melodica e armonica lineare, è quello del La naturale che conferma la tonalità d'impianto dalla quale si parte e alla quale si torna sempre. Da battuta 49 il germe armonico, pressoché statico in precedenza, si muove di più, tocca alcuni gradi, fra cui la sesta napoletana a 55 e 56 a cui segue il primo grado, in funzione di dominante secondaria, per poi seguire con il quarto, il quinto e di nuovo il primo grado di Si bemolle minore. In sostanza, lo sviluppo melodico e armonico è molto contenuto, il vero elemento strutturale è l'arpeggio che impone la sua staticità al tempo e inibisce ogni slancio musicale. Una melodia che stenta a dipanarsi e un'armonia che torna costantemente su se stessa, questi gli ingredienti di una trasformazione musicale che non dissolve la continua presenza dell'arpeggio e del suo potere costitutivo. Anche il rapporto di causa-effetto fra gli eventi è debole. La percezione dell'ascoltatore è quella di una tensione centripeta che riporta il tutto al centro dal quale scaturisce la musica, non si ha la percezione di un allontanarsi secondo un moto lineare, come a disegnare

un segmento, ma un girare a spirale attorno a un punto nell'illusione di poter uscire da un vortice che inesorabilmente ci riporta al punto di partenza.

3. Le interpretazioni

Gli esecutori come hanno interpretato la prima parte del brano e il primo intermezzo? e lo sviluppo melodico e armonico? Alla luce dei sintomi della nonlinearità (autonomia, staticità, mancanza di causalità e infine la presenza di un principio), analizzeremo le interpretazioni rispettivamente di Emil Gilels, Vladimir Horowitz, Wilhelm Kempff, Claudio Arrau e Svyatoslav Richter.

Emil Gilels, pianista sovietico, nato a Odessa nel 1916 e morto a Mosca nel 1985 ha interpretato molti autori classici, fra cui anche Schumann⁸.

All'inizio del brano il tempo oscilla vistosamente fra i 74 e gli 80 bpm, mentre a battuta 33 si stabilizza intorno agli 80 bpm. L'esecuzione è trasparente, l'andamento melodico e armonico procedono sullo stesso piano, l'arpeggio è uno snocciolare di suoni ritmicamente precisi e dinamicamente sostenuti, ben marcato è l'accento della linea melodica. L'effetto è un quadro pittorico ordinato, in cui tutto è alla luce del sole, dove non ci sono velature e ogni dettaglio è ben visibile. La dinamica è mezzo forte, talvolta forte, spesso difforme da quella indicata in partitura. Il diminuendo di battuta 63 e 64 non è eseguito, tutt'altro, l'inizio di battuta 65, con il raddoppio della melodia all'ottava, è forte. Da battuta 81 continua l'esposizione chiara e distinta dell'arpeggio che sussume l'andamento melodico, adesso irretito in questo punteggiare cristallino di suoni.

L'autonomia strutturale dell'arpeggio è ben delineata, la dinamica e il piano sonoro "monocromatico" contribuiscono alla staticità, non c'è enfasi nel collegare i vari elementi così che la nonlinearità emerge in modo

⁸ Questo è il link dell'esecuzione di Emil Gilels: <https://youtu.be/iuZmLa6-yFs?t=703>

convincente, l'arpeggio è indubabilmente la ragione e il principio costitutivo di questa sezione.

Vladimir Horowitz, pianista e compositore russo, naturalizzato statunitense, nato a Kiev nel 1903 e morto a New York nel 1989 è stato considerato un grande interprete della musica romantica⁹.

Il brano inizia ad una velocità di circa 90 bpm, con grande pienezza sonora e accenti molto marcati sulle note gravi, e articolazioni vivaci e frizzanti dei vari elementi musicali. A battuta 33 l'aspetto melodico si presenta come il germe dal quale nasce la coda arpeggiata delle due battute. L'arpeggio non è il colore di fondo degli eventi musicali ma è come invertito il rapporto lineare dell'inizio. Se prima esso costituiva il seme che generava il ritmo e l'armonia, adesso è l'epilogo di uno spunto melodico tutto concentrato in una sola nota. Horowitz usa le dinamiche in modo molto personale, suonando diminuendi e cambi dinamici improvvisi, non previsti in partitura. I bassi sono fortemente accentati, anche in questo caso senza indicazione. In modo letterale vengono interpretate le dinamiche di battuta 81 e di battuta 108, rispettivamente piano e forte. I bassi da battuta 81 in poi vengono raddoppiati e suonati forte.

L'autonomia dell'arpeggio è ben caratterizzata, considerare l'arpeggio come la coda della risonanza della minima è un'idea interessante. Tale scelta implica la percezione dell'arpeggio non come elemento strutturale dal punto di vista armonico, ma come un dipanarsi lineare dell'armonia che innesca un movimento in avanti tutt'altro che statico. Il profilo melodico disegnato dalle minime è in primo piano e inevitabilmente si distende nel tempo creando rapporti di dipendenza fra le varie note, tipici di una frase musicale. I contrasti dinamici, la grande varietà nell'articolazione, nelle dinamiche, nell'uso del pedale, non fanno percepire la presenza di un filo rosso, di un principio, che lega le varie parti della composizione.

⁹Questo è il link dell'esecuzione di Vladimir Horowitz: <https://youtu.be/uZPedS75Ngc>

Wilhelm Kempff è un pianista, organista e compositore tedesco, nato nel 1895 e morto nel 1991. È considerato uno dei più grandi pianisti del Novecento, grande interprete del periodo classico e romantico nonché della musica di J. S. Bach¹⁰.

Il brano inizia ad una velocità di circa 76 bpm, più lento delle interpretazioni precedenti. La prima parte del brano è molto misurata, il terzo tempo della seconda misura (e delle analoghe successive) è puntato, ciò tende a dare compiutezza ai nuclei di due battute a scapito dell'intreccio fra l'arpeggio e la formula ritmico melodica. Da battuta 33 la velocità è di circa 80 bpm e prosegue in modo regolare. C'è un grande equilibrio fra i vari elementi musicali, la dinamica crea grande uniformità fra la timbrica dell'arpeggio, le istanze melodiche e l'articolazione dei bassi. Il risultato è un senso di elegante omogeneità in cui nessun elemento sgomita e in cui le varie temporalità si manifestano. Questa sezione ha un interesse specifico per Kempff, lo dimostra la “cesura” creata a fine di battuta 32 con l'accordo di semiminima puntato. D'improvviso si apre un altro scenario. Il profilo melodico affiora dallo sfondo armonico dell'arpeggio, e mostra come non sia qualcosa d'altro ma l'urgenza stessa dell'arpeggio che per la sua costituzione lascia emergere la sua proiezione melodica. Il risultato è una chiara intenzione interpretativa che tende a valorizzare elementi di non linearità insiti nel brano. Da battuta 81 Kempff sembra perdere questa intenzione, le minime sono accentate ma non lo è quella di battuta 87, una mancanza di chiarezza interpretativa? A battuta 91 si perde sorprendentemente la continuità del pedale. Poi a battuta 97 il pianista sembra recuperare l'idea di partenza, gli elementi tornano di nuovo ad amalgamarsi lasciando la progressione armonica distendersi senza enfasi.

L'arpeggio rivela un alto grado di autonomia, il suo sviluppo torna ogni volta al punto di partenza, come una continua rinascita. Non vi è dubbio che l'uniformità dinamica fra i vari elementi contribuisce al senso complessivo di

¹⁰ Questo è il link dell'esecuzione di Wilhelm Kempff: <https://youtu.be/1QX2md2QKXE>

staticità. Ogni movimento ripiega su se stesso. Ciò che lega linearmente ogni evento musicale è in secondo piano, il principio strutturale e nonlineare dell'arpeggio caratterizza questo incessante procedere immobile.

Claudio Arrau Leon è stato un pianista cileno nato nel 1903 e morto nel 1991. Il suo repertorio ha spaziato dal barocco al romanticismo fino al Novecento¹¹.

L'inizio del brano è intorno agli 82 bpm che si mantengono anche da battuta 33 in poi, con qualche leggera oscillazione. L'esecuzione di Arrau si caratterizza per essere meno dettagliata ma fortemente timbrata, l'uso del pedale uniforma la natura dell'arpeggio e quella del disegno ritmico melodico iniziale. Ciò tende a sfumare i contorni compositivi e ci consente di percepire l'unità strutturale delle otto battute (anziché quella di due battute). La linearità si caratterizza per avere già inizialmente unità strutturali maggiormente distese nel tempo per cui i rapporti implicativi fra i vari eventi vengono percepiti con meno frequenza. L'accordo finale di battuta 32 è tenuto lungo fino a sovrapporsi all'inizio di battuta 33, ciò conferma il desiderio di “distesa continuità” che l'interprete intende dare al decorso musicale, una linearità debole si potrebbe dire. Da battuta 33 inizia il momento maggiormente nonlineare grazie all'omogeneità armonica dell'arpeggio, frutto di un uso intenso del pedale, e da una certa continuità dinamica che tende a uniformare questa parte con la prima. In sostanza, Arrau non cerca di distinguere marcatamente la prima dalla seconda parte ma considera la seconda come una condizione della prima, con una linearità ancora più indebolita. La nonlinearietà di Arrau, rispetto a quella di Kempff, tende a uniformare le tinte, sfocare il contorno dell'arpeggio per enfatizzarne la sua funzione armonica. Su questo si staglia la melodia che però risuona come una successione di note

¹¹ Questo è il link dell'esecuzione di Claudio Arrau: <https://youtu.be/QPv5OpJTWh0?t=604>

ribattute (lo stesso ribattere? Al di là della nota?) perdendo così importanza il suo profilo melodico.

L'esecuzione di Arrau mostra una dilatata linearità in cui l'autonomia dei vari eventi musicali tende a distendersi nel tempo. In questo senso il flusso musicale, sebbene rallentato, procede fluidamente nel tempo alle soglie della staticità. La causalità degli eventi è fortemente indebolita e il principio di nonlinearietà che determina l'arpeggio è ben evidenziato grazie alla dinamica, all'utilizzo del pedale e al tocco.

Svjatoslav Richter¹² è un pianista sovietico nato nel 1915 e morto nel 1997. È considerato uno dei più grandi pianisti del XX secolo, celebre per il suo repertorio molto vasto e per la sua straordinaria tecnica. È stato uno degli interpreti più attenti dell'opera di Schumann¹³.

L'esecuzione mantiene 80 bpm fino a battuta 33 dopodiché la velocità è più lenta, intorno ai 70/74 bpm. L'interpretazione del tema iniziale è piena, robusta e ponderata, ben meditata. Ben dosato è l'uso del pedale, gli elementi musicali scorrono in una successione ordinata scandita regolarmente nel tempo. Dal Re bemolle di battuta 1 fino all'accordo di Si bemolle minore di battuta 3, è un progressivo ispessirsi della gamma frequenziale, processo che si ripete in modo ciclico da battuta 3 a battuta 5 e ancora in seguito. Tale circolarità ha una natura prioritariamente frequenziale poiché la dinamica e la velocità si mantengono pressoché costanti fino a battuta 33. Se volessimo visualizzare tale percezione, potremmo immaginare un segno pittorico che si ispessisce e si assottiglia. Da battuta 33 Richter suona piano e dipinge con un tratto che si mantiene identico e smette di “respirare” come in precedenza. Le minime del profilo melodico creano piccoli rigonfiamenti in un flusso sonoro che permane sostanzialmente uniforme. In questa stasi cade anche la sezione

¹² Ringrazio Carlo Serra per avermi consigliato l'ascolto dell'interpretazione di Richter.

¹³ Questo è il link dell'esecuzione di Svjatoslav Richter: https://drive.google.com/file/d/1HyiUkBGXHp0HRWzu3b0PwEvQh_2jD_A8/view?usp=share_link

che va da battuta 81 a battuta 108 per cui il principio di omogeneità frequenziale (nonlineare) sussume il movimento armonico (lineare).

L'esecuzione di Richter trasforma le frequenze in pennellate, la loro autonomia emerge grazie alla circolarità del tratto che ogni due battute si ripresenta. Tale andamento muta a battuta 33: il tratto si fa uniforme, unico, senza interruzioni. La gamma sonora, tenuta insieme senza sbavature, genera staticità. La velocità, più lenta, contribuisce alla sensazione di stasi. La mancanza di causalità degli eventi musicali è lampante, il flusso sonoro è uniforme, difficilmente si distinguono elementi capaci di costituire relazioni che intrecciano il tempo linearmente. Al principio di omogeneità timbrica e delle altezze si riconducono gli elementi melodici e armonici, la nonlinearità emerge sullo sfondo di una debole linearità.

4. Conclusioni

Dalle esecuzioni analizzate emergono tre interpretazioni che evidenziano con più determinazione la natura nonlineare del primo intermezzo (battute 33-120), ovvero quelle di Kempff, di Arrau e di Richter. L'interpretazione di Gilels è fra le più equilibrate, anche se non del tutto convincente, poiché pone tutti gli elementi sullo stesso piano, lasciando alla percezione l'impressione di una lucida e trasparente linearità. Poiché non emerge chiaramente alcun principio latente (ad esempio, il gioco della figura sfondo fra melodia e armonia è appiattito) il risultato stenta ad aprirsi alla nonlinearità. L'interpretazione di Horowitz, sebbene molto convincente nel rendere autonomi i principi costruttivi, manifesta intenti e soluzioni fortemente lineari, affascinanti ma rinunciatricie di nuove risorse espressive che la nonlinearità può apportare. L'interpretazione di Arrau è quella che maggiormente tende alla nonlinearità, e lo fa dilatando gli elementi significativi del decorso musicale, le strutture di senso che danno compiutezza al discorso musicale si allungano e la percezione dello scorrere del tempo rallenta. D'altra parte, sempre in una dimensione lineare ci stiamo muovendo. Soltanto le interpretazioni di Kempff e di Richter presentano una

riuscita combinazione fra istanze lineari e nonlineari. In particolare, l'uso della dinamica e il modo di far emergere il profilo melodico dal tessuto armonico concorrono a dare staticità alla temporalità dell'intermezzo. Sia l'armonia che la melodia perdono le loro funzioni, verticale la prima e orizzontale la seconda. La melodia stenta a svilupparsi, come un continuo inizio mostra la sua natura ambigua di primo piano e di sfondo allo stesso tempo. L'armonia è ora una successione di note (l'arpeggio) ora un colore permanente sul quale accade il resto. La percezione è di un continuo presente che si svolge linearmente nel tempo ma allo stesso tempo è statico e sempre disponibile.

Bibliografia

- M. COSOTTINI, *Metodologia dell'improvvisazione musicale. Tra Linearità e Nonlinearità*, Edizioni ETS, 2017.
- R. DI BENEDETTO, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, Vol. VIII, EDT, 1991.
- J. KRAMER, *Il tempo musicale*, in *Enciclopedia della musica*, Vol. II, Einaudi, Torino, 2002
- J. KRAMER, *Multiple and Non-Linear Time in Beethoven's Opus 135*, *Perspectives of New Music*, Vol. XI, N.2, 1973.
- J. KRAMER, *The Time of Music*, Schirmer, New York, 1988.
- C. SCHUMANN, *Robert Schumanns Werke, Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887. Plate R.S. 61.

Recensioni

Recensione a Emanuele Pappalardo, *Composizione e analisi nelle prime fasi di studio dello strumento musicale. Aspetti cognitivi, creativi, affettivi e relazionali*

Luca Cianfoni

Emanuele Pappalardo, *Composizione e analisi nelle prime fasi di studio dello strumento musicale. Aspetti cognitivi, creativi, affettivi e relazionali*, ETS, 2023.

«La ricerca-azione servita in questa ricerca si qualifica come *laboratorio del pensare* e si profila come *comunità di apprendimento* dove il ricercatore, i bambini, i genitori, gli osservatori esterni e tutti coloro coinvolti a vario titolo nel processo, insieme sperimentano forme di *riflessione metacognitiva*».¹

Le parole appena citate sono tratte dall'ultimo libro di Emanuele Pappalardo, nel quale il docente, per la seconda volta, attraverso lo strumento della *ricerca-azione*, mette a frutto gli insegnamenti e le idee pedagogico-didattiche di Boris Porena e François Delalande. Nella ricerca si assume la definizione di *laboratorio del pensare* in quanto, «la *ricerca-azione* promuove la riflessività sulla pratica e invita il ricercatore ad assumere il ruolo di osservatore, interprete e partecipante in un clima di piena collaborazione con tutti i soggetti coinvolti nell'azione di ricerca»². Pertanto, i tre pilastri che ritroviamo esplicitamente nelle pagine del libro e che definiscono maggiormente questa ricerca sono: laboratorio del pensare,

¹ Emanuele Pappalardo, *Composizione e analisi nelle prime fasi di studio dello strumento musicale. Aspetti cognitivi, creativi, affettivi e relazionali*, Pisa, ETS, 2023, p. 80.

² *Ivi*, p. 79.



promozione della riflessività sulla pratica e piena collaborazione con tutti i soggetti coinvolti.

Nell'evidenziare le peculiarità del primo assunto, basterà entrare nell'ottica della metodologia di insegnamento di Pappalardo. Al contrario di una educazione musicale imposta dall'altro, come canonicamente si immagina, quella del docente si propone come una metodologia di insegnamento partecipativo³. L'approdo a questa metodologia è giustificato, oltre che da studi, anche dall'esperienza personale del maestro. Nei prodromi del libro si fa riferimento ai suoi trascorsi da studente, quando, insieme alla voglia di imparare a suonare lo strumento, nasceva in lui anche la necessità di integrare l'attività di composizione, spinta che non fu assecondata né dal suo maestro privato dell'epoca, né dagli studi successivamente effettuati presso il conservatorio. Passando poi dall'altra parte della cattedra, e diventato a sua volta maestro, Pappalardo notava che alcuni studenti, anche quelli molto giovani, dopo un primo momento di interesse abbandonavano lo studio dello strumento perché demotivati, in quanto sentivano maggiormente l'obbligo della lezione e non piuttosto il piacere di imparare qualcosa di nuovo.

Di solito, la causa dell'abbandono era riversata sullo studente e sulla poca applicazione allo studio. A queste criticità Pappalardo comincia a porre rimedio introducendo nelle sue classi di insegnamento la composizione e l'analisi musicale abbinata all'esecuzione. Già in questa prima fase si vedono i presupposti della nuova metodologia: analisi e composizione, riflettere e fare. Questa, dunque, è la domanda dalla quale è partito Pappalardo per questa sua ricerca: «è possibile, durante le prime fasi dello studio di uno strumento

³ «Si tratta anche di riflettere, quando si fa ricerca in ambiti educativi, non solo quello che si può fare *con* i bambini, ma anche su quello che ha senso fare *per* i bambini considerandoli come membri attivi di una comunità nella quale svolge un ruolo fondamentale rilevanza l'ascolto come processo attivo di comunicazione, che implica *ascoltare*, *interpretare* e costruire *significati*; è un'azione che non si limita al linguaggio delle parole e che implica una fase necessaria di partecipazione», *ivi*, p. 80.

musicale, introdurre la composizione e l'analisi, per fare fronte e prevenire, in modo funzionale, la perdita motivazionale che spesso si presenta, almeno secondo la mia personale esperienza, dopo l'iniziale entusiasmo?»⁴. La risposta che possiamo dare è sì. In questo modo, infatti, si è dimostrata una importante inversione di tendenza che ha condotto i ragazzi a continuare le lezioni e ad appassionarsi alla musica. Comporre serve a liberare la parte creativa dei ragazzi; analizzare invece significa sviluppare le capacità meta-riflessive e motivare quindi allo studente la richiesta di impegno e cura nello studiare, applicandosi «a superare le difficoltà tecniche che egli stesso introduce nelle sue *creazioni*, nei propri oggetti investiti di affettività».

Da un laboratorio del pensare non può che emergere una intensa attività riflessiva che prevale su quella pratica. Questo non vuol dire che i bambini coinvolti non fossero a contatto con lo strumento, tutt'altro. Nelle prime lezioni gli studenti imparano a conoscere la chitarra – lo strumento scelto per questa ricerca – non attraverso una procedura guidata da parte del docente, quanto piuttosto attraverso la loro libera curiosità. Pappalardo infatti cerca di sviluppare la meta riflessività, con domande del tipo: Com'è fatto? Cosa osservi? Descrivilo; Come sono le corde? Me le puoi suonare? Un'esplorazione dello strumento che sembra quasi incredibile ai bambini abituati, nel nostro canonico sistema di insegnamento, ad essere elementi passivi piuttosto che attivi.

Già dal primo incontro si introduce un elemento fondamentale nella metodologia utilizzata in questa ricerca-azione: l'improvvisazione. I bambini vengono spinti fin da subito a 'giocare' con la chitarra, componendo secondo la loro fantasia e la loro libertà, dei brani seppur brevi. Ma questo non basta altrimenti il tutto rimarrebbe limitato alla sfera ludica. In seguito all'improvvisazione Pappalardo chiede conto di cosa sia successo: Cosa hai fatto? Quanti e quali elementi hai utilizzato? Ti è piaciuto? Perché è migliorato secondo te? In questo modo si induce nel bambino una riflessione

⁴ *Ivi*, p. 27.

necessaria in una ricerca-azione, che stimola poi anche l'analisi, sia musicale, sia – elemento da non sottovalutare – delle proprie azioni, in modo da sviluppare maggiore autoconsapevolezza. Quest'azione meta-riflessiva aiuta lo sviluppo musicale e della persona, puntando a quella formazione complessiva obiettivo anche dei Curricoli Nazionali.

Dopo aver introdotto l'improvvisazione con la conseguente analisi, Pappalardo inserisce nelle proprie lezioni anche la composizione, ma non attraverso il linguaggio musicale tradizionale – che verrà affrontato più avanti nel cammino di formazione – ma tramite un linguaggio *informale*, composto dai suoni esplorati e cristallizzati in segni grafici nelle prime lezioni. In questo frangente vengono fatti conoscere concetti non banali quali la *retrogradazione*, il *canone* o la *trasposizione*, che studenti di musica comincerebbero normalmente ad ascoltare molto più avanti nella loro formazione. Il comporre diventa dunque elemento creativo, sul quale effettuare analisi musicali e confrontarsi con il docente o con i propri compagni con i quali ogni studente è stato messo in contatto, ha suonato insieme o addirittura ha composto dei duetti.

Questa interconnessione ha permesso un confronto sui diversi stili musicali di ogni allievo (che diventano palesi durante il corso delle lezioni), sui modi di suonare lo strumento, e di eseguire determinati elementi sonori che erano stati cristallizzati durante le prime lezioni. La composizione e l'analisi, dunque, sono due facce della stessa medaglia, i due propulsori della metodologia esperienziale su cui Pappalardo ha imperniato questa ricerca-azione e che ha permesso di far raggiungere gli obiettivi prefissati: l'insegnamento completo di uno strumento attraverso uno studio che si rivela curioso e sfidante per conto dello studente, nonché più sostenibile e positivo. Infine, ultimo aspetto da prendere in considerazione come esempio virtuoso della ricerca, è la collaborazione tra enti sul territorio. In particolare, ad essere stati coinvolti sono stati il Conservatorio di Musica 'Ottorino Respighi' di Latina e l'Istituto Comprensivo 'Giuseppe Giuliano', da cui provenivano i quattro studenti volontari, di età compresa tra i dieci e gli undici anni. C'è

anche una terza istituzione che ha svolto un'importante funzione all'interno di questa ricerca-azione ovvero le famiglie dei ragazzi. Nel suo libro Pappalardo sottolinea più volte l'importanza del supporto dei genitori all'interno di un insegnamento musicale, in quanto la sfera affettiva ed emozionale svolge un ruolo fondamentale nell'apprendimento di ogni studente. Scrive Pappalardo ai genitori: «basta una piccola interferenza negativa da parte di una delle figure di riferimento dei bambini per creare un conflitto di difficile gestione»⁵. Questo messaggio ha il ruolo di evitare una risoluzione anticipata nel cammino di formazione musicale da parte del bambino, in quanto il mancato supporto della famiglia costituirebbe uno dei motivi di abbandono. Inoltre, il docente chiede ai genitori di usare un taccuino all'interno del quale annotare i racconti dei figli, così da poter ricevere anche da loro feedback della ricerca-azione. Importante è stato anche il lavoro del team di supporto a Pappalardo⁶, che aveva come compito quello di controllare, coordinare e correggere in itinere, eventualmente, le direzioni che intraprendeva la ricerca.

A conclusione della lettura (e quindi del report della ricerca) è evidente come questa metodologia sia molto efficace nell'insegnamento della musica, ma soprattutto – ed è questo forse l'aspetto più importante – si rende evidente la riproducibilità della metodologia all'interno delle scuole di ordine inferiore, attraverso insegnanti formati.

⁵ *Ivi*, p. 84.

⁶ Il gruppo era formato da un rappresentante del Conservatorio, uno dell'Istituto Comprensivo, un genitore, un docente di educazione musicale, uno di Pedagogia Musicale afferente al Conservatorio di Frosinone, uno di chitarra afferente al Conservatorio di Latina, François Delalande (consulente scientifico e ispiratore della metodologia), uno psicologo e psicoterapeuta, un ricercatore, una videomaker e lo stesso Pappalardo.