

**Riccardo Piacentini**

# **Poetica del foto-suono da Schelling alla post-Filosofia**

**Copyright © 2007 by Riccardo Piacentini**

# Indice

Schelling: la musica tra le arti figurative . . . . .	3
Kirkegaard: vita estetica e vita etica . . . . .	4
Spencer: evoluzione e equilibrio dall'omogeneo all'eterogeneo . . . . .	4
Nietzsche: l'arte plastica è apollinea, la musica è dionisiaca . . . . .	5
Bergson: la creazione come «novità imprevedibile» . . . . .	6
Cassirer: l'«allontanamento del dato proprio delle forme simboliche dell'arte» . . . . .	7
Mead: organismo e ambiente. . . . .	8
Dewey: l'emozione eccessiva non è estetica . . . . .	8
Wittgenstein: «riportare la <i>parola</i> dal suo uso metafisico al suo uso giornaliero». . . . .	9
Urmson: «non cercare il significato ma l'uso» . . . . .	9
Husserl: «recuperare il mondo della vita, obliterato dal 'mondo oggettivo'» . . . . .	10
Heidegger: «l'uomo può parlare solo in quanto ascolta». . . . .	10
Jaspers: «per il pensiero come per la comunicazione non c'è che il silenzio» . . . . .	11
Lukács: l'irreparabile iato tra vita e opera . . . . .	11
Horkheimer e Adorno: l'ascoltatore incatenato. . . . .	12
De Saussure: il suono del pensiero . . . . .	12
Gadamer: l'arte come esperienza conoscitiva . . . . .	12
Popper: il «falsificazionismo» e l'«analisi situazionale» applicate all'arte . . . . .	13
Assmann e Hayek: teoria del « <i>desde y sobre</i> » e vantaggi particolari . . . . .	15
Schillebeeckx: «filtro del linguaggio» e «angoli prospettici» . . . . .	15
Kuhn: il «paradigma» e il suo spostamento . . . . .	16
Feyerabend: anarchismo metodologico e «conquista dell'abbondanza». . . . .	17
Quine e Rorty: «olismo» e post-Musica . . . . .	18
Rosenzweig: «metodo del parlare» e «dialogo vero» . . . . .	19
Benjamin: il primato simbolico della parola e il valore insostituibile dell'«aura» . . . . .	19
Arendt: il bello della metafora . . . . .	20
Bubner: <i>pòiesis e praxis</i> . . . . .	21
Apel: dalla sintassi alla semantica alla pragmatica . . . . .	21
Goodman: i sintomi dell'estetico . . . . .	23
Putnam: il «volto umano» del realismo . . . . .	23
Gehlen: disadattamento, cultura, «ansia del nuovo» . . . . .	24
Lyotard: «paralogia» e crisi delle grandi narrazioni . . . . .	25
Spirito: la vita come arte e ricerca problematica . . . . .	26

# Poetica del foto-suono da Schelling alla post-Filosofia

di Riccardo Piacentini

Leggendo e rileggendo la *Storia della filosofia* di Nicola Abbagnano, in particolare la rinnovata edizione del 2006, ho individuato alcuni riferimenti che ritengo utilissimi per il musicista e, più in genere, per chi si occupa di musica. Così, dal primo al nono volume ho estrapolato alcune sollecitazioni di cui segnalo sia le fonti originarie sia il volume e la pagina del testo di Abbagnano, reindirizzandole verso l'ottica del musicista, o almeno di quel musicista che non vuole esimersi dal pensare e trasmettere ciò che pensa.

Poiché, nella fattispecie, la "poetica del foto-suono" è da alcuni anni al centro delle mie riflessioni, questa affiorerà costantemente nella scelta delle sollecitazioni e, ancor più, nelle considerazioni a venire, che pure non citeranno mai espressamente il termine "foto-suono" né quello derivato di "foto-musica", intesa come *organizzazione dei foto-suoni sul triplice piano sintattico, semantico, pragmatico*. In tal modo le sollecitazioni manterranno una più ampia valenza comunicativa, senza dover essere annesse a un glossario e a un impianto di teorizzazione che qui rischierebbe di appesantirle e che, comunque, trova spazio in altri miei scritti inseriti in più congrui contesti.

Il carattere aforistico e antologico del lavoro rimanda alla forma *durchcomponiert*, cioè aperta e senza riprese di tipo sonatistico, ma presenta anche numerose assonanze in forma ciclico-ricorsiva che rappresentano l'*humus* di connessione tra le diverse riflessioni, sicché queste da un lato scaturiscono dalle letture e, dall'altro, dalla pratica del musicista, sia egli compositore, programmatore di eventi musicali, *performer* della musica d'oggi, o due o le tre cose insieme.

Nelle pagine seguenti, ogni sollecitazione viene introiettata nella prassi musicale odierna, partendo da una convinzione di base che può essere così riassunta: progettare la musica, oggi più che mai, significa inventarne le strategie di programmazione, tali da coinvolgere i diversi strati operativi del settore, da chi veste l'abito proteiforme dell'*organizzatore* a chi quello del *compositore* e/o dell'*interprete*, passando per la grancassa dei *media* (che all'occasione può tramutarsi in flauto orfico) e stabilendo un *link* forte e decisivo con il contesto di azione e un *target* di pubblico che, non senza ragioni, chiede di saperne di più sulle regole e i criteri di programmazione.

Detto in modo ancora più breve e succinto: *progettare la musica oggi esige trasparenza e coerenza di pensiero, non solo capacità incantatorie*.

## Schelling: la musica tra le arti figurative

La musica, secondo Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (*Werke*, I, V, 1802/4), non è un'arte *ideale* come invece è la poesia, ma un'arte *reale* o *figurativa*. In quanto tale, va collocata insieme alle altre arti figurative: la pittura e l'arte plastica (architettura, bassorilievo, scultura). Che cosa dipinge, che cosa scolpisce la musica? Qual è il termine «reale» cui si riferisce? Schelling risponde dicendo che questo termine è «il ritmo [...] la prima e più pura forma del movimento dell'universo» e paragona il sistema musicale (quello tonale, intende) al sistema solare.

Un musicista senza patemi filologici oggi risponderebbe che la musica scolpisce e/o dipinge suoni, suoni intesi nel

loro intreccio indissolubile di altezze-durate-intensità-timbri, ma anche suoni che in modo figurativo *raccontano* ovvero *evocano* altro da sé e risultano “espressivi” proprio perché hanno la capacità di andare oltre se stessi, rimanendo a ciò di cui *si trovano ad essere* in qualche modo mediatori e/o simboli.

*Si trovano ad essere...* Il compositore, l'interprete, il pubblico, la macchina organizzativa, lo stesso decisivo contesto di “raffigurazione”, che Paul Feyerabend chiamerà «la messa in scena», l'eventuale supporto di diffusione (radio, televisione, disco in vinile, CD, file audio variamente compresso, internet...) sono tutti fattori che contribuiscono in maniera determinante alla confezione finale del prodotto per il quale il suono, elemento tra elementi, *si trova ad essere* suo malgrado.

Riportare la musica dalle orbite *ideali* a quelle *reali* o *figurative* può essere un valido antidoto per replicare alla tendenza che, paradossalmente, vorrebbe esimere da ogni reale impegno la musica “impegnata” lasciandola languire in un universo di pura bellezza, lontano dalla vita che ci circonda e, in conseguenza, da tutte le forme di pratica applicazione.

---

*Sollecitazione tratta da Nicola Abbagnano, Storia della Filosofia, Novara, 2006, vol. IV, pag. 163.*

## **Kirkegaard: vita estetica e vita etica**

Vivere *estheticamente* oppure *eticamente*... Le tre lettere che differenziano questi due termini segnano il dilemma per cui l'estetica rappresenta la premessa, prima o poi sconfitta secondo Søren Kirkegaard, all'etica. In *Diario del seduttore* (1843), Don Giovanni, esauriti i giochi combinatori che permettono di trovare momentaneo sollievo all'angoscia che attanaglia costituzionalmente l'uomo, finirà con l'annoiarsi mortalmente non rimanendogli altro scampo che pentirsi e rifugiarsi nella sfera etica. A questo punto, come chiarisce Kirkegaard in *Timore e tremore* (scritto nello stesso anno del *Diario*), Don Giovanni potrà trascolorare, se ne avrà la forza, nella figura di Abramo ed entrare in quel «dominio della solitudine» che è la fede. Il percorso è: vita estetica, vita etica, vita religiosa.

E' chiaro che la concezione estetica di Kirkegaard va letta nell'ottica di questo percorso e, pertanto, poco o nulla viene esplicitamente concesso alle problematiche che attengono specificamente all'arte. Ma, sconfinando di proposito in queste, ci si potrebbe chiedere: e se i giochi combinatori non venissero meno? Se non si esaurissero e non fossero nemmeno una scappatoia il cui *alibi* consiste, come etimologia vuole, nello *stare altrove*, ma al contrario nello stare esattamente dove stanno, cioè nella dimensione artistica nel cui ambito l'artista vive non meno pienamente dell'asceta o del filosofo esistenzialmente angosciato?

L'artista-seduttore si troverebbe in questo caso a intraprendere un cammino che potrebbe sì sospendersi nella prima fase “estetica” ma anche, parafrasando le tre tappe indicate da Kirkegaard, trovare il suo primo e più semplice punto di partenza nella cosmesi edonistica (una sorta di «estetica dell'apparenza» come dirà più avanti Gadamer, volta all'*agreeable* e alla facile commestibilità), per proseguire in una dimensione più profonda nella quale si chiede ben altra consapevolezza a livello etico e, infine, per chi riuscisse, si chiede di assurgere al capolavoro, punto di approdo estremo nel quale l'artista, smesso l'abito del seduttore (prima fase) come pure quello della “persona seria” (seconda fase), si identifica nel modo più profondo possibile nella “sua” opera d'arte e lui stesso anzi, in questo «dominio della solitudine» che non si concede a scontate *routine* di ordine etico-estetico, si fa opera d'arte.

Per chi si occupa di musica, o meglio kirkegaardianamente se ne *preoccupa* non senza un fondo di angoscia, si tratta di un'ottima sollecitazione a resistere al potere incantatorio di una lettura superficialmente “cosmetica” delle valenze estetiche, come dire che oltre al bello carezzevolmente inteso esiste la musica in tutta la sua complessità, comprensiva di ciò che talvolta è meno gradevole del previsto, ed esiste anche il musicista con la sua carica di vita e di umane contraddizioni. Il sorriso è bello, ma che la musica non sembri un sorriso stupido e che dietro il sorriso non ci sia il vuoto ma una prospettiva morale e, per chi cerca il massimo, altro ancora.

---

*Ib., vol. IV, pag. 328.*

## **Spencer: evoluzione e equilibrio dall'omogeneo all'eterogeneo**

Tra le affermazioni, oggi abbastanza impopolari, del positivismo evolucionistico ce n'è una di Herbert Spencer che a me suona splendida. L'evoluzione, intesa come percorso verso un crescente stato di equilibrio, consiste in

un cammino nel quale «la materia passa da una omogeneità *indefinita e incoerente* a una eterogeneità *definita e coerente*» (*Primi principi*, 1860, corsivi miei). L'omogeneità, secondo Spencer, coinciderebbe così con uno stadio elementare connotato da instabilità cui per legge di natura seguono via via stadi più complessi e articolati ma anche, al tempo stesso, più stabili e coerenti.

Tutte le form(ul)e di semplificazione, comprese quelle che attengono alle astrazioni, tenderebbero in altri termini a livellare ciò che in realtà è molto più variegato e ricco di chiaroscuri di quanto vogliano farci credere le nostre più brillanti schematizzazioni. Con ciò non si nega né la funzionalità né l'efficacia delle nostre capacità astrattive, ma anzi il contrario. Però la «conquista dell'abbondanza» in cui viviamo nostro malgrado immersi (come titolerà poi un libro di Paul Feyerabend uscito postumo nel 2002) è un traguardo e non un punto di partenza. Dall'omogeneo all'eterogeneo, appunto: qualunque operazione inversa comporta l'irrigidimento del reale nella meta-realtà delle formule con relative eccezioni, certo utili e strumentali, ma anche strumentalizzabili al di là della loro pretesa “veridicità”.

La Storia della Musica occidentale è una estesa collezione di esempi che sembrano confermare la posizione di Spencer. Per citare alcuni tipi già ampiamente noti: il passaggio dalla notazione alfabetica alla notazione neumatica alla notazione mensurale; o il passaggio dalla monodia alla polifonia e, all'interno della storia della polifonia, dalla condotta contrappuntistica a due voci a quelle a tre, quattro... quaranta voci; dalla polifonia non imitativa a quella imitativa; dalla notazione “stenografica” dell'epoca pretonale alle crescenti complessità della notazione successiva, fino al proliferare delle scritture delle avanguardie del '900... sono tutti casi che possono essere riportati ad altrettanti percorsi storici e tematici che dall'omogeneo conducono all'eterogeneo e, insieme, a un nuovo stato di equilibrio.

Senza nulla togliere al fatto che si possano facilmente ravvisare corsi e ricorsi e non solo percorsi unidirezionali, come ad esempio nell'avvicendamento tra polifonia rinascimentale e “monodia accompagnata”, occorre riconoscere che la sollecitazione di Spencer tende a sfatare un luogo comune che appartiene a quel filone del pensiero occidentale che da Parmenide arriva alle posizioni più rigide della scienza moderna, dove *unificare* significa meglio *comprendere*, nel senso che quanto più si unifica tanto più ci si convince di comprendere. Le stesse radici etimologiche di “comprendere” e “capire” sembrano obbligare, nella nostra cultura occidentale, a una impostazione di tipo riduttivo e totalizzante, nella quale si tratta di “prendere insieme” (*cum-prendere*) e “catturare” (*càpere e captare*) l'oggetto o gli oggetti preda della comprensione. Questi si trovano a non essere valorizzati nelle loro specificità individuali, ma vengono invece ricondotti a stereotipi universali omologati in modo da rendere più semplice, ma anche pericolosamente semplificata, la strategia di controllo.

Accade così che la musica venga sottoposta agli stessi processi di omologazione e “globalizzazione” che riguardano questo come tutti gli altri prodotti umani. L'obiettivo, spacciato per progresso civile, è di conformare le diverse manifestazioni secondo uno o pochi standard che ottengono, o vengono indotti a ottenere, maggiore successo rispetto ad altri, puntando senza scampo a una massiccia omogeneizzazione culturale. L'eterogeneità, che per Spencer è sinonimo di evoluzione ed equilibrio, viene compressa così come si comprimono le frequenze di un CD o l'audio di radio e televisione (con informazioni annesse). Che la qualità scandente degli odierni mp3 stia vincendo su quella, già ampiamente compressa ma comunque migliore, della campionatura a 44 kHz dei CD la dice lunga.

Risultato: stiamo perdendo una gran parte dell'abbondanza che ci circonda e, lungi dall'esserne dispiaciuti o tanto meno preoccupati, segmentiamo il poco che ci sembra “importante” mettendo insieme i cocci che servono per costruire il monumento del nostro sapere, civiltà musicale inclusa.

---

*Ib.*, vol. IV, pag. 583.

## **Nietzsche: l'arte plastica è apollinea, la musica è dionisiaca**

Nell'archetipico *La nascita della tragedia* (1872) Friedrich Nietzsche sostiene che l'arte plastica è dominata dalla «armonia di forme», mentre la musica, in quanto «ebbrezza ed esaltazione entusiastica», è «priva di forma». L'affermazione così estrapolata può risultare sconcertante: la musica «priva di forma»? Nelle pubblicazioni successive Nietzsche rincara la dose affermando che il brutto, inteso come negazione dell'arte, è caratterizzato da «oggettività, astrattività, impoverimento dei sensi, ascetismo» e che quindi nulla è meno artistico dell'arte per l'arte. Stendhal: «La bellezza è una promessa di felicità». E la felicità proiettata nell'ambito dell'arte non può essere che «armonia di forme» oppure «ebbrezza ed esaltazione entusiastica»: Apollo o Dioniso, l'arte plastica e la musica.

Identificare la musica con Dioniso è certo un modo efficace per sottolinearne l'aspetto potenzialmente orgiastico e "allucinogeno", tanto più se all'altro capo si pone per contrasto l'armoniosità che, a detta di Nietzsche, compete alle arti plastiche. Tuttavia la musica priva di «armonia di forme» non è che una delle opzioni attendibili per le quali essa è chiamata a comporre-decomporre-ricomporre un materiale infinitamente ricco e poliedrico, tale che l'eccesso e la stessa follia possono abitarla in qualunque istante.

D'altra parte, la privazione di forma non postula necessariamente la sua assenza. I processi di formalizzazione possono cioè essere condotti, tanto con i suoni quanto con i materiali della pittura e della scultura, seguendo percorsi creativi che contraddicono pienamente al concetto della forma classica, apollinea, simmetrica, armoniosa... Ma Nietzsche sembra ancora dirci: attenzione, la musica ci consente di accogliere tutti gli umori della vita, molto più di qualunque arte plastica; e allora non impoveriamola negandole questa natura che dribbla meravigliosamente la noia dell'oggettività, l'astrazione geometrica delle forme senza sbavature, l'ascetismo intellettuale che della musica rischia di fare una *inutile perfezione*.

Più di cent'anni dopo, un compositore così poco nietzschiano come Pierre Boulez scriverà, in *Le pays fertile* (1989), che «quando si creano dei principi per fondare un universo di suoni bisogna allo stesso tempo scoprire la trasgressione e usarla deliberatamente per distruggere le rigidità del sistema e creare una sorta d'*imperfezione*, di *goffaggine*, tanto necessaria per produrre la vita. Occorrono disciplina e rigore nei fondamenti, e l'anarchia deve costantemente combattere la disciplina. Da questa lotta nasce la poesia, una poesia fondata sul dinamismo e la trasformazione». E ancora: «La mano [non diversamente dall'orecchio] non gareggia con il regolo, ma produce una sua deviazione, una sua distorsione [...] conserva una zona di insubordinazione [...] L'eccesso di ordine è senza interesse; quando possiamo prevedere troppo facilmente gli eventi, l'attenzione cade [anche se non bisogna dimenticare che] lo stesso avviene con il caos per ragioni opposte».

Detto altrimenti, la musica, in quanto *umana*, è sempre in qualche modo *goffa* e *imperfetta*, e questo, lungi dal costituire una frustrazione o un limite nefasto, rappresenta al contrario un eccellente punto di forza che la distingue dal grigiore inanimato della perfezione. Naturalmente, occorre anche convincersi che la bellezza inanimata non esiste e che, nel caso esistesse, passerebbe comunque per quel caleidoscopio asimmetrizzante che è l'uomo.

---

*Ib.*, vol. IV, pag. 655.

## **Bergson: la creazione come «novità imprevedibile»**

«Artigiani della nostra vita, artisti quando lo vogliamo, noi lavoriamo continuamente a plasmare con la materia che ci è data dal passato e dal presente, dall'eredità e dalle circostanze, una figura unica, nuova, originale, imprevedibile come la forma data dallo scultore all'argilla» (*Il pensiero e il movente*, 1934). Henri Bergson insiste sulla costante azione creativa, sempre nuova e sempre sorprendente, che contraddistingue la vita umana. Nelle sue formulazioni più note la ricollega allo «slancio vitale» che, finché vita perdura, non cessa di comunicarci forza ed energia rinnovate.

Il concetto di creatività e, in conseguenza, quello di «novità imprevedibile» connesso all'universo artistico viene elaborato solo nei primi anni del Novecento. Prima non rientrava nelle problematiche care ai filosofi e agli artisti. Come Bergson e prima di Bergson, anche Paul Klee negli anni Dieci rivendica l'importanza dell'equazione arte = creatività e consacra la novità come uno degli elementi indispensabili alla valorizzazione del prodotto artistico.

Nella musica occidentale il fattore novità può per più versi apparire come la guida che permette la segmentazione dei vari periodi storici dagli antichi Greci a oggi, ma nello stesso tempo non si può dire che costituisca un «movente» decisivo per l'artista, almeno fino all'avvento del XX secolo. Compositori ai vertici della *top ten* classica di tutti i tempi, come Bach e Mozart, non brillano per il loro tasso innovativo, quanto per aver saputo assimilare in modo sorprendente (e come tale imprevedibile prima che accadesse) gli assunti di un'intera epoca. E tuttavia si sono dimostrati ben più innovativi molti dei contemporanei del grande Johann Sebastian, a cominciare da tre dei suoi figli ma comprendendo anche personalità oggi quasi sconosciute, mentre il giovane Beethoven aveva indubbiamente qualcosa di più "strano" e, col senno di poi, premonitore rispetto al Mozart degli stessi anni, senza che per questo la qualità musicale abbia risentito di un minore o maggior grado di innovazione. In altri termini, il fattore novità è in questi casi perfettamente ininfluenza.

Come si è detto, le cose sono cambiate con l'affacciarsi dei movimenti di avanguardia del primo Novecento. La

«novità imprevedibile» si è qui configurata come volontà di spazzare via un passato di cui si sente il peso e del quale ci si può sbarazzare non con operazioni di *summa*, per quanto geniali, ma con la radicale messa in discussione dello stesso concetto di invenzione artistica, di cui l'aspetto creativo diventa uno degli elementi decisivi. Anche quei movimenti che recuperano stilemi del passato, come le varie forme di Neoclassicismo (Stravinskij, Hindemith, Prokofiev e, per l'Italia, Ghedini, Casella, il primo Petrassi etc.), procedono nel senso di una forte decontestualizzazione dell'archetipo di riferimento e il risultato non ha nulla a che vedere con un atteggiamento reazionario e passatista né permette la diretta connessione ai decenni precedenti, da cui tutti questi autori dichiarano esplicitamente di prendere distanza. In altri termini, il loro "tuffo nel passato" è uno stratagemma per allontanare un passato immediato di cui non si sentono eredi e continuatori, per individuare nuove matrici di ispirazione che dirottino un percorso che non si vuole coercitivo e obbligato.

Qui sta il punto. "Programmare" la scrittura di una sonata o di una sinfonia, classica o romantica che sia, implica per il compositore un canovaccio preesistente cui fare riferimento, una sorta di garanzia o rete di salvataggio che almeno tecnicamente preservi da cadute formali clamorose senza peraltro assicurare né il buon esito né tanto meno il capolavoro. Con le avanguardie del primo Novecento si manifesta da più parti una insofferenza totale verso le strutture preconfezionate di una macro-forma imposta dall'autorità della tradizione. Due dei massimi capolavori degli anni '10, il *Pierrot lunaire* di Schönberg (1911) e il *Sacre du printemps* (1913) di Stravinskij, non somigliano a nient'altro che a se stessi e gli stessi titoli "classici" conferiti da Webern, Bartók etc. a talune loro composizioni ("passacaglia", "quartetto", "sonata"...), non hanno di classico che il titolo. La «novità imprevedibile» si è ormai accreditata come condizione *sine qua non* dell'operare artistico, favorendo una divaricazione sempre più drammatica tra musica "commestibile" o "di consumo" e musica che non sembra volerne sapere di farsi inghiottire, e men che mai digerire, da una fruizione indistinta e massificata.

Ci sono comunque alcune contraddizioni degne di nota. Da un lato la musica "indigesta", mentre per principio si arrocca nella sua torre eburnea, soffre di questa condizione e, volendo alleviare il disagio, non rinuncia affatto a percorrere strade contaminate che la rendano più appetibile e parzialmente conformata agli standard che garantiscano una maggiore *audience*; dall'altro, la musica "commestibile" non disdegna la novità quando questa corrisponda a una più efficace penetrazione nelle maglie del mercato (quelle il cui accesso è consentito), come dire che le novità della coca-cola o dell'i-pod sono le benvenute se si possono tradurre in termini di maggior consumo di un prodotto musicale.

---

*Ib.*, vol. V, pag. 129.

## **Cassirer: l'«allontanamento del dato proprio delle forme simboliche dell'arte»**

Ernst Cassirer parte dal presupposto che «il simbolo non è il rivestimento meramente accidentale del pensiero, ma il suo organo necessario ed essenziale» (*Filosofia delle scienze simboliche*, 1923/29). Così linguaggio e arte si trovano per Cassirer in mutua compagnia, poiché entrambi operano attraverso le forme simboliche. Non solo, ma queste forme, in virtù della loro valenza simbolica, sono caratterizzate dall'«allontanamento dal dato» e quindi, quanto più si verifica l'allontanamento, tanto più si accentua l'aspetto simbolico e con esso la forza linguistica e artistica.

La posizione di Cassirer sembra procedere nella direzione opposta alla concezione *figurativa* di Schelling e, tanto più, alle posizioni espresse dal pragmatismo e dall'esistenzialismo. Eppure, nell'accentuare l'aspetto simbolico, l'«allontanamento dal dato» non fa che riconoscere nel «dato» stesso un preciso punto di partenza e, con questo, riconnettere indissolubilmente la musica all'oggetto o agli oggetti di cui è simbolo. In altri termini, senza il «dato» la musica non sarebbe simbolo di nulla e con ciò il suo quoziente artistico non sussisterebbe.

Detto questo, il "musicista che pensa" ha però una sollecitazione fondamentale dall'affermazione di Cassirer: la tendenza centrifuga inerente alla natura simbolica del fenomeno artistico mette in guardia dal non uscire dalla massima orbita consentita. Se si paragona il dato a una massa corporea che esercita una qualche "fisica" attrazione rispetto all'operare artistico, centrifugo e centripeto si compensano a vicenda e un eccessivo «allontanamento» così come un eccessivo avvicinamento saranno entrambi controproducenti al buon esito artistico.

Ciò non implica alcuna *medietas*, intesa come grigiore diffuso e senza contrasti, né implica tanto meno un equilibrio e una stabilità senza sorprese, ma al contrario obbliga a una mobilità instancabile fatta di assidui complementi e "correzioni" di percorso all'interno di spazi orbitali che chiedono, nella fattispecie al musicista, di non alienare il

simbolo dal suo oggetto al punto da rendere impossibile ogni riconnessione.

Più esplicitamente, la musica che perde i contatti con la base, sia questa l'oggetto di cui si fa mediatrice o il *target* a cui ritorna, fallisce i suoi obiettivi e rimanda al ghetto noioso di un insopportabile iperuranio musicale nel quale, per assenza di aria, neanche l'armonia delle sfere si potrà più ascoltare.

---

*Ib.*, vol. V, pag. 253.

## **Mead: organismo e ambiente**

Il pragmatismo di George Herbert Mead, così come espresso in *Spirito, io e società* (pubblicato postumo nel 1934), contiene, tra le altre, questa tesi: «organismo e ambiente si determinano l'un l'altro e sono reciprocamente dipendenti», onde «il processo della vita, per essere adeguatamente compreso, deve essere [necessariamente] considerato nei termini delle loro interrelazioni». Riflettendo il discorso in termini di socialità, questa si configura per Mead quale «organizzazione di prospettive», cioè di «oggetti simbolici» che hanno la loro ragione d'essere solo nel «contesto delle relazioni sociali».

La parola-chiave è qui «contesto». Organismo e ambiente stabiliscono entrambi il contesto in cui si sviluppano le relazioni. La musica, che Edgar Varèse notoriamente definisce «suono organizzato» e che alla luce di Mead si potrebbe ridefinire «organizzazione di prospettive sonore», acquisisce in quest'ottica una profondità tridimensionale che la sbalza ben oltre la vetrina precostituita del palcoscenico (che non a caso da lontano appare bidimensionale) e la fa abitare, finalmente, in mezzo a noi.

Chi si pone in ascolto può cogliere le prospettive, le linee di fuga dei suoni che si muovono e si intrecciano come organismi tra organismi, dando luogo a un pullulare di vita del quale siamo a pieno titolo co-attori e la cui "bellezza" dipende in gran parte dalla nostra predisposizione, dalla capacità di percepirli e decifrarli con la precisa volontà di agire creat(t)ivamente collaborando vicendevolmente con e per i suoni.

Dal punto di vista fisico-acustico, sappiamo che il suono emana da una fonte che, sollecitata, pone in vibrazione l'aria circostante e, quindi, le membrane delle nostre orecchie, da cui: a) è necessaria una fonte sonora, b) è necessario chi o cosa la ponga in vibrazione, c) l'aria, d) il nostro orecchio. Senza di questi non c'è per noi suono e tanto meno musica. Ma l'aria è il respiro di tutti, è il *medium* senza il quale il suono non viene consegnato a chi lo riceve, e il respiro è diverso da aria ad aria, da ambiente ad ambiente, da contesto a contesto.

La musica rimanda a un universo "panico" dove le identità individuali vengono rispettate e anzi contribuiscono a ridefinire liberamente quell'universo stesso. Come dire: la musica la fa ognuno di noi.

---

*Ib.*, vol. V, pag. 361.

## **Dewey: l'emozione eccessiva non è estetica**

In *Arte come esperienza* (1934) John Dewey indaga il rapporto tra emozione ed esperienza estetica. Se l'emozione sollecitata da un oggetto artistico è eccessiva, egli dice, ciò significa che nell'oggetto artistico c'è troppa «natura» e questo inficia le qualità artistiche dell'oggetto. L'arte infatti «non è natura, ma natura trasformata da nuove relazioni che consentono una nuova reazione emotiva».

Questa sublimazione dell'esperienza emotiva, che può coincidere con l'esperienza estetica solo a patto di venirne poeticamente trasfigurata, è quanto si può esprimere in termini di "aura". Con parole semplici, l'opera d'arte non è un fenomeno da baraccone per il quale è lecito aspettarsi un congruo stordimento emotivo. La «nuova reazione emotiva» e la «natura trasformata» di Dewey premono invece sui fattori *novità* e *trasformazione* intesi come capacità inerenti all'opera artistica di indurreintonie profonde e "intelligenti" oltre lo stato immediato delle emozioni. Come dire: non cercate nell'arte la «natura» che appartiene ad altri ambiti e ad altre competenze.

E se la musica è (almeno apparentemente e certo tradizionalmente) un prodotto che "vola al di sopra" delle altre forme di linguaggio mediando e stilizzando i più diretti riferimenti alla *mimesis* della «natura», è anche vero che in più casi essa desume con evidenza alcuni dei suoi morfemi proprio dalla «natura». Occorre a questo punto distinguere tra l'effettiva presenza di questi morfemi ("fotografie acustiche" ed esplicite onomatopee) e l'esito secondo il

punto di vista emotivo che deriva dalla loro specifica “applicazione” intesa sia in termini strettamente tecnico-combinatori, ossia quelli propri della sintassi artistica, sia di utilizzo contestuale con conseguente “ricaduta” sul fruitore del prodotto artistico. La tesi di Dewey mantiene inalterato il suo valore se questa “ricaduta” viene progettata in termini di “novità che trasforma” e se la trasformazione avviene su un duplice piano temporale: quello che risponde all’elaborazione artistica e quello che riguarda il suo successivo rapporto con il mondo esterno.

Quest’ultimo non può evidentemente configurarsi, nel caso dell’opera d’arte e quindi anche della musica, come un rapporto 1:1. L’“aura” è qualcosa di più sottilmente articolato del puro e semplice impatto emotivo, per quanto astuto e calibrato e persino mirato nelle viscere recondite della psiche umana. E in ogni caso l’“aura” non esclude la sfera emozionale, anzi la esalta e, mentre attenua le immediate corrispondenze semantiche attraverso un vario grado di metamorfosi simboliche, si carica di nuovi rimandi e significati i cui percorsi sono di gran lunga più labirintici e culturalmente complessi rispetto a quelli che fanno capo alla fisicità emozionale. Quali siano esattamente questi percorsi si può (forse) ricostruire di volta in volta e in modo sempre diverso, senza anteporre né posporre formule *semplificative*. L’esempio stesso è, tautologicamente parlando, *esemplificativo* e non *semplificativo*.

---

*Ib.*, vol. V, pag. 383.

### **Wittgenstein: «riportare la parola dal suo uso metafisico al suo uso giornaliero»**

«Giochi linguistici» è una delle locuzioni che ricorrono con più frequenza nelle *Ricerche filosofiche* (1945/49, pubblicate postume nel 1953) di quel franco tiratore della filosofia del ‘900 che fu Ludwig Wittgenstein. Il quale intendeva sottolineare che a) ciò che è vero in una proposizione (parola, segno, suono etc.) può esserlo per via di un gioco linguistico che è di per se stesso utile e significante; inoltre b) non bisogna chiedere al linguaggio i «non-sensi metafisici», ma piuttosto riportarlo al suo «uso giornaliero». E allora non perdiamoci dietro i giochi di parole, usiamole invece come l’esistenza quotidiana vuole!

Come la parola, così il suono – parola della musica – può essere oggetto della stessa sollecitazione: no al non-senso del “suono metafisico”, sì al senso del “suono giornaliero”. Con secoli e secoli di capolavori alle spalle, una simile sollecitazione suonerà per qualcuno assurda e paradossale. Ma se si esce dall’ottica preconfezionata del capolavoro (che noi stessi abbiamo confezionato negli ultimi due secoli di storia) oggi è più che mai lecito pensare che l’universo acustico nel quale viviamo quotidianamente immersi possa divenire fonte primaria di indagine, oltre che di «uso».

Analogamente alle manifestazioni dell’“arte povera” e di molta produzione degli amici figurativi di Cage, si può pensare a una musica “povera” che, proprio perché si avvale di materiali multipli tra non-senso metafisico e ordinaria quotidianità, ribalta il nostro giudizio che la considererà musica ricca, anzi ricchissima, capace di incrementare il dizionario dei suoi significanti al punto di richiedere nuove prospettive sintattiche e, di conseguenza, nuove istanze di significati. In questo senso si potrebbe parlare, ancora una volta e in una accezione diversa rispetto al passato, di “nuova musica”.

---

*Ib.*, vol. V, pag. 552.

### **Urmson: «non cercare il significato ma l’uso»**

James Opie Urmson (*Analisi filosofiche*, 1956) è considerato uno dei più attendibili teorici del neo-empirismo. Tra il resto ha formulato alcuni slogan che bene rappresentano le posizioni neo-empiriste e, tra questi, quello che recita: «non cercare il significato, ma l’uso».

Proviamo ad applicarlo alla musica. Non è la “chiave di lettura” tradizionalmente intesa con tutte le sue pretese di senso ma il quoziente di utilizzo a conferire significato all’opera artistica. Per quanto prosaica, questo potrebbe essere l’interrogativo: a che cosa serve, qual è l’uso di questo e solo di questo brano musicale? La risposta verificherà i gradi di pertinenza e, seppure non possa fare a meno di risentire della maggiore o minore flessibilità di chi risponde, rappresenterà un primo punto da cui tastare l’“efficienza artistica” del prodotto.

“Efficienza artistica”: il prodotto d’arte non è mai sganciato dal suo effettivo utilizzo, fosse anche quello di starse-ne in un angolo a recitare la parte del soprammobile. Eppure, anche in questo caso (estremo) non gli basterà farsi

guardare o ascoltare e dovrà svolgere una funzione che in qualche modo confluisce nella sfera sociale, dove ogni fenomeno è regolato in un'ottica di interscambi fondati sulla reciproca utilità.

Certo l'utilità può confinarsi alla salvaguardia e procrastinazione dello stesso sistema di appartenenza, ma, secondo un orizzonte meno limitato, può anche travalicare il sistema e inventare il proprio uso eludendo una pericolosa circolarità autoreferenziale, dalla quale rischierebbe di non uscire. Come per gli esseri umani e gli artisti, così per le opere d'arte è utile essere utili e, senza necessariamente abbracciare *in toto* posizioni empiriste o pragmatiste o utilitariste, si può condividere questa legittima richiesta di senso laddove l'arte sembra, ed è, irrimediabilmente inutile.

Sulla inutilità della bellezza hanno avuto buon gioco le tendenze idealistiche, ma il punto è: che cosa si intende per "utilità"? Se il *bello inutile* vuol essere contrapposto al *brutto utile*, il concetto di "utilità" smarrisce la sua radice etimologica (da *uti*: usare, servirsi) e finisce per acquisire un segno preventivamente negativo, come se tutto ciò che serve dovesse essere per qualche legge di natura anche brutto. In altri termini, si stabilirebbe un automatismo idiota, un'inerzia di equivalenze preconcepite riassumibili nello slogan: "inutile è bello". Un modo che finge di rigettare l'uso (strumentalmente inteso) per illudersi di trovare al di fuori di esso un improbabile significato.

---

*Ib.*, vol. V, pag. 593.

### **Husserl: «recuperare il mondo della vita, obliterato dal 'mondo oggettivo'»**

L'ultima fase della fenomenologia di Edmund Husserl, quella espressa da *Crisi delle scienze europee* (1935/36), introduce una nuova locuzione che in Tedesco suona *Lebenswelt* e in Italiano viene tradotta con «il mondo della vita». Che i fenomeni debbano fare i conti, nella più recente speculazione husserliana, con la «vita» e non con meccanismi variamente asettici ancorché intelligentemente organizzati è una parabola evolutiva di non poco conto.

Parafrasando, nella musica non accadono solo fenomeni di ordine meccanico, seppure accadano anche quelli, ma atti vitali trasmessi dall'artista e infine dall'opera stessa che si struttura come organismo vivente partecipe del flusso vitale nel quale è costituzionalmente implicato. «Recuperare il mondo della vita, obliterato dal 'mondo oggettivo' [della scienza]», come dice Husserl, diventa così una delle priorità irrinunciabili in un «mondo» che vuole costringere entro le maglie strette di una scienza oggettiva e spesso presuntuosa tutto ciò che le capita di toccare.

L'universo sonoro che ci circonda, così vicino eppure così lontano perché il musicista si accorga pienamente della sua immensa portata, sfugge alle pretese catalogatorie e, malgrado le mille ansie tassonomiche (che senza eccezione riguardano una statistica comunque limitata, per quanto numericamente rilevante, di campioni), non si lascia irretire dagli aspetti più burocratici dell'arte.

---

*Ib.*, vol. V, pag. 630.

### **Heidegger: «l'uomo può parlare solo in quanto ascolta»**

«La poesia non è una creazione, ma un dono». Questa affermazione, che cade in anni nei quali creatività e invenzione artistica formano un binomio che sembrerebbe inossidabile o quanto meno indiscusso, non appartiene a un mistico né a un teologo della speranza, ma al filosofo esistenzialista Martin Heidegger, che in *Verso il linguaggio* (1959) dice anche, oltre a questo, che «l'uomo può parlare solo in quanto ascolta». Dunque la poesia è un dono dato a chi ascolta. L'artista, e più in genere l'uomo, non crea la poesia, ma la riceve nella misura in cui sa tendere il proprio orecchio.

In questo modo Heidegger considera l'ascolto il presupposto indispensabile della parola e questo suona fortemente analogo rispetto a ciò che continuamente fa il musicista. Il suono non viene creato dall'uomo, ma è per così dire "preso a prestito" in base alle capacità di auscultazione del singolo. E' certo che l'elaborazione sintattica non dipende soltanto dalle potenzialità auscultative, ma si potrebbe sostenere che non solo i suoni ma le loro stesse combinazioni esperibili attraverso l'ascolto costituiscano un'ottima premessa per gli artifici "contrappuntistici" che di lì seguiranno.

In altri termini: a) lasciare sgombre le orecchie per acquisire la materia prima indispensabile per future elabo-

razioni, b) accogliere i suggerimenti sintattici “naturali” più elementari e artisticamente *non condizionati* (ma *condizionanti* sì), c) soltanto dopo procedere alla fase artificiale-combinatoria nella quale il linguaggio si innesta sull’esperienza dell’ascolto e viceversa.

---

*Ib.*, vol. V, pag. 699.

## **Jaspers: «per il pensiero come per la comunicazione non c’è che il silenzio»**

Elogio del silenzio: è quanto fa Karl Jaspers in *Ragione ed esistenza* (1935), dove considera la verità sotto triplice forma di «verifica pragmatica», «evidenza» e «persuasione», ma – aggiunge – «nessuna di esse, e neppure la loro totalità, esaurisce l’esigenza di una comunicazione assoluta e totale». Questa può realizzarsi soltanto oltre il limite razionale umano consentito, oltre lo scacco di ogni tentativo di linguaggio e, infine, nell’accettare la condizione ultima del silenzio, che è il riconoscimento dell’impossibilità a trasmettere in modo veridico e autentico.

Rimanendo nell’ambito del glossario tecnico-musicale, si potrebbe anche dire: elogio della grande pausa; del non-suono; della musica che tace e, tacendo, comunica, anzi comunica meglio. L’ansia di comunicazione, quella stessa che pretende i picchi d’*audience*, non solo non garantisce con le sue capacità persuasive una comunicazione che non si fermi alla superficie dell’effetto, ma con il baccano della sua gran cassa ci allontana sempre più dal silenzio, spacciato per surreale, e dunque dalla comunicazione. L’apparato effettistico messo a punto con quanta perfezione possibile dalla macchina pubblicitaria percorre altre vie rispetto al pensiero e alla comunicazione più esigente.

Il silenzio di cui parliamo è un silenzio che assorda, un silenzio che alcuni compositori dei decenni post-darmstadtiani (da Nono a Sciarrino a Gentile, per limitarci al caso Italia) hanno tradotto in sussulti acustici di ordine stetoscopico, dove la sfida consiste nel richiamare l’attenzione di un popolo di non-udenti verso ciò che si può ascoltare al di qua della babele dell’inquinamento acustico, verso il quale la “maggioranza democratica” dei politici e degli uomini di cultura si guarda bene dall’allestire una campagna diffamatoria.

In ogni caso, la musica del silenzio non è una contraddizione in termini più di quanto non lo sia la musica che tenta quotidianamente al nostro udito. Siamo infatti oltre due limiti fisiologici fondamentali ammessi dall’orecchio umano: quello della minima soglia uditiva e quello della minima igiene auricolare, con beneficio di una diffusa e stressante confusione e, in misura minore, dei centri medici di assistenza.

---

*Ib.*, vol. V, pag. 705.

## **Lukács: l’irreparabile iato tra vita e opera**

L’opera d’arte e, più in genere, l’operato della cultura tendono a *formalizzare* l’esistenza. Di qui, dice György Lukács in *L’anima e le forme* (1911), il conflitto permanente tra vita e opera, tra esistenza e arte, dove «l’esistenza è un’anarchia del chiaroscuro [...] nulla giunge mai a compimento [...] perché] tutto viene distrutto e disintegrato». Detto altrimenti, l’artista porta a compimento singoli manufatti che reclamano la loro intrinseca perfezione *formale*, mentre l’uomo che vive il suo “esserci” quotidiano si scontra ad ogni istante con la dimensione anarchica e aforistica dell’esistenza, senza riuscire a concludere e «formalizzare» veramente nulla.

Banale osservare che anche l’artista “c’è” ed è uomo, che un brano di musica è sì forma ma mai pura forma, che il suo senso, la sua funzione non si esauriscono nella levigatezza formale del gioco linguistico, che lo iato tra vita e opera c’è in quanto così vuole il rito sacerdotale che consegna l’opera all’interprete e al fruitore, che questo è un dato storico e come tale transitorio, ma che con il senno di poi possiamo affermare che non appena il rito smetta gli abiti ecclesiali anche il genio di natali romantici dovrà venire a patti con la vita riducendone lo iato e facendosene interprete nei suoi lavori, non per perfezionarla e anestetizzarla sotto vuoto ma per esprimerla in tutta la sua incompletezza formale. Il «chiaroscuro» diventa allora componente essenziale della traslitterazione in musica, come dimostra la storia della Musica e della Cultura occidentale dopo due laceranti conflitti mondiali.

Lo strappo tra vita e opera è in certo senso ancora più evidente, ma al tempo stesso anche la sua ricucitura diventa una priorità irrinunciabile, o la musica sarà davvero finita, come la messa di Moretti.

---

*Ib.*, vol. VI, pag. 68.

## Horkheimer e Adorno: l'ascoltatore incatenato

Come Ulisse di fronte alle sirene, così l'ascoltatore «incatenato assiste ad un concerto, immobile come i futuri ascoltatori, e il suo grido appassionato, la sua richiesta di liberazione, muore in un applauso» (*Dialettica illuministica*, 1942/47). L'immagine suggerita dal Duo Max Horkheimer e Theodor Wiesengrund Adorno, in un testo oggi ritenuto storico e datato al tempo stesso, è talmente forte e stimolante che non è il caso di spendere energie nell'assumere posizioni pro o contro.

Il messaggio per chi si occupa di musica è: 1) c'è chi produce la musica (le sirene) e 2) chi l'ascolta (Ulisse), ma 3) l'*incantamento* di Ulisse è tutt'uno con il suo *incatenamento*, in quanto 4) immobile e 5) senza speranze (almeno per l'immediato futuro) 6) egli grida e chiede di essere sciolto dall'*incantato incatenamento*; eppure 7) il finale di rito rimane uno solo, l'applauso.

Chiarire questo percorso è già di per se stesso un invito ad allargare il palcoscenico delle «sirene», a portarlo al livello non di tabernacolo ma di assemblea, la quale non ha alcun obbligo di applaudire. E se da un lato l'«assemblea» può decidere liberamente di assistere al rito, dall'altro non si sente né incantata né incatenata, considerando l'incantamento come una brutta copia, sbiadita e acritica, di una ben più salutare e partecipata concentrazione cui si ha il diritto di aderire o non aderire.

---

*Ib.*, vol. VI, pag. 201.

## De Saussure: il suono del pensiero

Nel *Corso di linguistica generale* (1916) nel quale alcuni dei suoi più solerti allievi pubblicavano postumi gli appunti delle lezioni alla Sorbona, De Saussure utilizza un numero impressionante di metafore. In una di queste paragona la lingua a un foglio di carta: il pensiero è il *recto*, il suono del pensiero il *verso*. Non si può ritagliare il *recto* senza tagliare anche il *verso*, così come non si può separare il suono dal pensiero e, viceversa, il pensiero dal suono. Il pensiero ha un suono, anzi corrisponde a un suono, e il suono corrisponde a un pensiero.

De Saussure si riferisce in particolare alla lingua parlata, non a quella dei gesti corporei né, per quanto ci risulta, a quella della musica. Ma la sollecitazione è preziosa, poiché richiama a quell'abito mentale per cui l'associazione di un suono a un concetto, una situazione, uno stato evocativo più o meno esplicito e dettagliato, un'immagine, un simbolo, un colore... costituisce un comportamento umano ricorrente e tipicamente implicito all'universo musicale. Per il musicista, tuttavia, a differenza di chi si occupa di linguistica, la diretta riconducibilità di uno specifico pensiero a un suono e viceversa non è un'operazione sistematizzabile, nel senso che non sarà mai percorribile la strada di una tabella, per quanto complessa, che illustri i nessi tra suono (musicale) e pensiero.

Il suono della parola, in altri termini, non è propriamente il suono della musica. La musica può sì utilizzare, e di fatto utilizza, le componenti fonematiche del suono verbale, ma prende le distanze da chi crede semplicisticamente che il suono del pensiero abbia una pur lontana parentela con il suono della musica. Un testo letto ad alta voce suona, certo. Ma non diventa perciò musica e rimane legato al suo proprio ambito, senza uscirne. Qualunque «lettore» diventerebbe musicista solo per il fatto di usare le corde vocali. Né una presenza registica esterna risolverebbe, se questa non fosse in grado di tradurre in chiave sintattico-musicale.

L'equivoco è tanto maggiore quanto più è «futuristico» e «marinettiano» il modo di recitare. Dove finisce la prosa e comincia la musica? Occorre porsi innanzitutto la domanda, non eluderla, è ancora chiedersi a chi appartenga la competenza della decisione. In questo come in altri casi, la capacità di formulare domande pertinenti è di molto superiore a quella di dare risposte prima ancora di avere non solo domandato ma pensato di farlo.

---

*Ib.*, vol. VI, pag. 498.

## Gadamer: l'arte come esperienza conoscitiva

«L'arte è conoscenza», dice Hans Georg Gadamer in *Verità e metodo* (1960), e come tale «non può venir racchiusa nel cerchio effimero della coscienza estetica. [...] L'arte non è un evento onirico, ma un'esperienza *del* mondo e *nel* mondo, che modifica radicalmente chi la fa». Questa posizione, apertamente in antitesi rispetto a ogni forma

di contemplatività estetica, è anticipata in modo sorprendente dal critico d'arte Ananda Coomaraswamy nei saggi antecedenti al 1947, data della sua morte (si veda *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte* tradotti per la prima volta in Italiano nel 1986). Tra i corollari più significativi, qui tradotti in termini specificamente musicali: 1) la musica va *oltre l'estetica*; 2) la musica è sempre *applicata al presente*; 3) la musica è necessariamente *inserita in un contesto di pregiudizi*; 4) la musica è *autoritaria senza doversi affermare in modo autoritario*; 5) la musica è *partecipe del primato dell'orecchio sull'occhio*.

1) Se l'arte (e quindi la musica) è conoscenza, gli aspetti emozionali, come già riteneva il filosofo fondatore della Scuola di Chicago John Dewey, non sono per nulla centrali e anzi possono dirottare l'attenzione verso una percezione di tipo epidermico e superficiale che non permette di raggiungere la "veridicità" dell'opera. Coomaraswamy nota che l'origine etimologica del termine "estetica" non riguarda la conoscenza, e tanto meno quella intellettuale, bensì la percezione di tipo fisico-sensoriale. In altre parole, ciò che solletica le sensazioni provocando emozione è "estetico" nel senso che coglie soltanto una parte marginale e probabilmente fuorviante dell'opera artistica.

2) Si può rileggere il passato in modo filologico – dove Gadamer parla di «ricostruzione» nel senso già prospettato dal filosofo romantico Schleiermacher – oppure applicandolo al presente – come nel caso della «integrazione» prospettata successivamente da Hegel. L'arte (e quindi la musica) va sempre innestata nel tronco della realtà presente, sia quando si recuperi un'opera del passato sia a maggior ragione quando la si pratichi qui e adesso. La filologia ha un che di utopico e paradossale, pretendendo di ricostruire artificialmente ciò che è dato solo nella sua "veridicità" originaria e non replicabile.

3) Martin Heidegger, ricorda Gadamer, sosteneva che «niente è dato come immediato, ma tutto si trova inserito in un apparato di preconcetti». Questo apparato, che dà luogo a quello che Gadamer chiama «circolo ermeneutico», può essere inteso come l'imprescindibile "contesto" nel quale l'opera e il suo fruitore si trovano a interagire. E' dunque indispensabile il preconcetto, ossia il pregiudizio, per potersi avvicinare all'opera d'arte così come a qualunque approccio interpretativo di un testo. Ora la musica si configura proprio come un codice variamente criptato da svelare a partire dai pregiudizi (storici, sociali, culturali, ambientali...) dai quali anche il "lettore" più illuminato non può prescindere. Quella è la sua chiave di accesso ineliminabile, oltre la quale egli dovrà muoversi per penetrare sempre più a fondo e "veridicamente" puntando dritto al cuore dell'opera d'arte. Solo quando il pregiudizio, che a detta di Gadamer è sempre in sé benevolo, diventa incontrollabile, si crea la situazione tipica di certe reazioni nei confronti dell'arte contemporanea per cui sfugge la possibilità di una evoluzione del pregiudizio stesso verso soluzioni soddisfacenti.

4) La "veridicità" non verrà mai imposta con un atto autoritario. Così la musica può convincere solo quando sa essere o diventare tradizione riconosciuta senza violenze impositive. Che essa debba avere una qualche forma di autorevolezza è importante e necessario, onde non bisogna condannare l'autorità solo perché tale: il suo preconcetto va implementato da un percorso segnato dall'intelligenza e dalla fiducia in ciò che noi stessi abbiamo portato a un grado di autorevolezza che vuole essere null'altro che funzionale in un percorso che si ritiene di crescita.

5) Chi è interpellato, dice Gadamer sempre in *Verità e metodo*, «non può non udire, che lo voglia o no, come può fare invece nel caso del vedere chi si rifiuta di vedere guardando da un'altra parte» e dunque l'attività ermeneutica (cioè interpretativa) comporta il «primato dell'orecchio sull'occhio, poiché è attraverso l'udire che la parola del passato giunge alla vita presente». Quest'ultima affermazione richiama il punto 2, ma l'aspetto qui nuovo e decisivo è la funzione insostituibile dell'orecchio, cui compete una capacità di comprensione nettamente superiore a quella dell'occhio. La "veridicità" non si vede, ma si ascolta. Ogni sua più profonda ripercussione passa attraverso l'ascolto, mentre l'occhio non si soffermerà che alla superficie. Sapere ascoltare significa sapere interpretare e quindi comprendere e in ultima analisi conoscere. «L'arte è [appunto] conoscenza», così come la conoscenza non è altro che capacità di ascolto e l'ascolto è musica!

---

*Ib.*, vol. VII, pag. 25.

## **Popper: il «falsificazionismo» e l'«analisi situazionale» applicate all'arte**

Scriva Karl Raimund Popper in *Congetture e confutazioni* (1963): «E' facile ottenere delle conferme, o verifiche, per quasi ogni teoria – se quel che cerchiamo sono appunto delle conferme [... ma] le conferme dovrebbero valere solo se sono il risultato di *previsioni rischiose*». Queste affermazioni supportano, insieme ad altre, la tesi fondamentale del «falsificazionismo» popperiano, per il quale non si tratta di giustificare, bensì di criticare e confutare

in modo tale che la validità di una teoria risulti proprio dalla sua ostinazione e capacità di resistenza verso le confutazioni. Richiamandosi alla sua teoria della conoscenza (a sua volta confutabile), Popper si riferisce espressamente all'ambito delle teorie scientifiche, ma, quando qualche anno più tardi in *Conoscenza oggettiva. Un punto di vista evoluzionistico* (1972) sottolineerà i punti di contatto tra la sua teoria della conoscenza e l'evoluzionismo di Darwin, la sua speculazione affronterà finalmente le problematiche creative del linguaggio e lo farà in questi termini: «Dall'ameba a Einstein lo sviluppo della conoscenza è sempre il medesimo e tentiamo di risolvere i nostri problemi e di ottenere, con un processo di eliminazione, qualcosa che appaia più adeguato nei nostri tentativi di soluzione [... ma] – aggiunge – la conoscenza umana, a differenza di quella animale, può essere formulata in un linguaggio [... e] all'ameba dispiace sbagliare mentre Einstein ne è stuzzicato». Parlando poi specificamente di creatività: «[...] nessuna azione creativa può essere pienamente spiegata. Tuttavia possiamo tentare, congetturalmente, di dare una ricostruzione idealizzata della *situazione problematica* in cui l'agente si è trovato [... attraverso una] analisi situazionale». Ecco quindi che è lo stesso Popper, pur partendo da posizioni epistemologiche e riapprodando al mondo della scienza (non certo a quello dell'arte), a introdurci all'ambito del linguaggio e, per estensione, a quello dell'arte e della musica.

Il musicista potrebbe parafrasare e intenzionalmente sviare le tesi su esposte pressappoco così: è facile legittimare l'una o l'altra posizione teorica che sta a monte di una scelta artistica e della sua specifica poetica, ma questa legittimazione può reggere solo se è conseguenza di scelte artistiche «coraggiose». Dagli strumenti idiofoni più primitivi agli elettrofoni ipersofisticati, dalle tradizioni orali dei cavernicoli alle procedure della scrittura stocastica la natura del percorso è sempre la stessa; si tratta di adeguare le soluzioni (quelle a cui è approdata, volta a volta, l'organologia, quelle proprie della codificazione della scrittura musicale, dell'interpretazione che in termini filosofici si dovrebbe chiamare “ermeneutica” etc.) alle nuove esigenze della civiltà musicale e non solo. Dunque, dall'ameba a Stockhausen c'è sì un percorso analogo, ma in quest'ultimo caso i diversi parametri musicali sono combinati in modo linguisticamente molto ma molto più articolato e, soprattutto, ciò viene fatto con una presa di coscienza indubbiamente maggiore, giocandoli anche “a tavolino”, con la sollecitazione delle molteplici correzioni di rotta che proprio il gioco richiede. Spiegare razionalmente ogni aspetto di queste combinazioni linguistiche non è possibile, ma almeno si può considerare analiticamente il loro contesto di applicazione, in altri termini la «situazione» *nella quale e per la quale* sono state prodotte. Tale situazione può configurarsi al plurale, distinguendo ad esempio due fasi distinte (*nella quale e per la quale*), ma anche moltiplicarsi ulteriormente, rivelando tutta la sua *problematicità*...

Senza addentrarci nelle infinite polemiche a cui Popper ha dato adito e acquisendo per parte nostra la più apolemica autonomia di giudizio, ci sembra importante proseguire oltre sottolineando quattro punti cardine che estrapoliamo liberamente e di cui ci assumiamo *rischi* e responsabilità. 1) Una poetica musicale non vive di facili legittimazioni e anzi *rischia* a ogni istante di perdere la sua credibilità, in altre parole rischia di non resistere al potere corrosivo del tempo e alla veemenza di chi, altrettanto legittimamente, non la condivide e se ne fa detrattore; si può affermare che più una poetica è sottoposta a critiche e confutazioni dimostrandosi forte e resistente nel corso del tempo, più conferma il suo effettivo valore e in questo modo si radica nella sua valida e cronica efficacia. 2) Non è l'evoluzione ma il cambiamento che evidentemente interessa l'universo artistico (Mozart non era meglio di Bach e viceversa, così come Stravinskij non era meglio di Beethoven); dunque l'evoluzionismo in arte non sembra essere, almeno nella prospettiva temporale, un criterio seriamente accettabile, ma il “gioco della musica”, se è vero che propriamente non progredisce né ha obblighi particolari in tal senso, nondimeno può essere letto come trasformazione continua per via di “errori” di trasmissione del codice interno che, mentre il contesto muta, rispondono a «congetture e confutazioni» per le quali le poetiche trascolorano inevitabilmente l'una nell'altra. 3) Le critiche, particolarmente quelle virulente e negative, sono un ottimo presupposto affinché una poetica resista, sono anzi indispensabili e in ogni caso rappresentano uno stimolo fondamentale per avanzare nel proprio imprevedibile percorso creativo: come sosteneva Schönberg in *Analisi e pratica musicale* (raccolta di saggi pubblicati per la prima volta in Italia nel 1974), «la personalità può essere distrutta solo in chi non l'ha mai avuta». 4) Analizzare approfonditamente il contesto di azione di chi opera nel campo artistico, il contesto nel quale l'azione si esplica e quello per il quale l'azione è mirata (i due contesti potrebbero non coincidere, così come ognuno di essi potrebbe corrispondere a stratificazioni variamente problematiche), è un passo importante per non isolare l'oggetto artistico rispetto all'*humus* sociale e culturale da cui trae vita e a sua volta la comunica.

---

*Ib.*, vol. VII, pagg. 170, 222, 327.

## Assmann e Hayek: teoria del «*desde y sobre*» e vantaggi particolari

Uno dei più vivaci esponenti della “teologia della liberazione”, H. Assmann, sostiene in *Teologia dalla prassi di liberazione* (1974) che ogni indagine teorica *deve* partire *da* una situazione di fatto («*desde*») e *su* quella teorizzare («*sobre*»), evitando inutili astrazioni o generalizzazioni cui sempre si lega un qualche potere di ricatto e sottomissione. Parafrasando in termini estetici il testo di commento di Giovanni Fornero: «[...] diversamente dall'estetica del passato, che pretendeva di fare un discorso metatemporale e metasituazionale [...], l'estetica della liberazione appare ben conscia del proprio radicamento storico-esistenziale e della necessità di leggere [...] le fonti della tradizione non in astratto, ma a partire da un contesto umano e sociale determinato».

D'altro canto – e qui ci rendiamo conto che l'accostamento è un tantino ardito – a questo «contesto umano e sociale determinato», a questo imprescindibile «radicamento» dal quale nessuno può situazionalmente astrarsi, anche coloro che si sono battuti con tutte le loro forze contro lo “storicismo” a favore di una capacità astrattiva ritenuta preziosa nel promulgare buone leggi e soprattutto per una vita *libera* (penso all'accezione di libertà assunta dall'individualismo radicale di Friedrich August Von Hayek, premio Nobel dell'Economia nel 1974), ebbene anche per costoro non si può fare a meno di concedere qualcosa di importante al contesto «*desde y sobre*» di cui parla Assmann. Muovendo da posizioni affatto diverse, se non antitetiche, ispirate alla tradizione liberale anziché a quella socialista-marxista, proprio Hayek in *Conoscenza, mercato e pianificazione* (tr. it. 1988) parla di «circostanze particolari di tempo e luogo» tanto più decisive in quanto pongono il singolo individuo in «vantaggio» e quindi lo *radicano* nel «qui e ora» facendone un potenziale e attivo protagonista del «contesto umano e sociale». Che poi Assmann risolva nel senso di un convinto “collettivismo”, come lo chiamerebbe Hayek, e Hayek in quello di un individualismo che a tratti sconfinava nella “libertà di essere egoisti” è altrettanto evidente quanto reciprocamente alternativo sul piano delle due opposte ideologie, con esiti equidistanti dal centro.

Detto in musica e tentando una “com-posizione” dell’“accordo in comune” presente nelle due “tonalità estreme”, attingere al «*desde*», ovvero dalle «circostanze particolari di tempo e luogo», e includerle come parte integrante di una teorizzazione localmente mirata e funzionale corrisponde a ciò che ogni musicista fa quando apre le proprie orecchie a tutti i suoni “circostanziali” che di fatto può ogni volta ascoltare («Happy new ears!» augurava John Cage, confidando che l'autocensura operata abitualmente dal nostro orecchio potesse incontrare momenti più favorevoli). Il musicista, in altri termini, trae «vantaggio» dai suoni “circostanziali” e, così facendo, si sente elemento partecipe di un contesto meno disumanizzato dal quale riceve input e al quale li restituisce, certo individualmente ma anche con il fine di una ripercussione che possa ricadere su un effettivo «contesto sociale» e sulla collettività che specificamente lo rappresenta. Si tratta di una ripercussione che per Assmann va pilotata secondo strategie di tipo socialista-marxista e che per Hayek, conseguentemente alla “logica di mercato” che egli sostiene, non potrà mai essere pilotata in alcun modo, almeno a livello collettivo, ferma restando la necessità di leggi “sagge” che limitino preventivamente ogni abuso di potere. Al musicista potrà variamente interessare lo sbocco finale a babordo o tribordo, ma in ogni caso è nell’“accordo in comune”, nel quale viene travalicata l'autocensura dell'ascolto, che troverà in entrambe le posizioni un utile input di azione.

Da una lato, dunque, il riconoscimento della tirannia delle avanguardie artistiche più intolleranti e virulente (si pensi agli anni di Darmstadt e alle loro “purghe”), estensione indebita del principio di democrazia nel campo dell'arte (Hayek); dall'altro il senso di limite cui può rimandare una concezione non estenuata dello storicismo, inteso come consapevolezza di ciò che il singolo artista si trova ad essere e sceglie di essere nel momento e nel luogo in cui vive (Assmann). In tutti e due i casi, a mio avviso, una tonica sollecitazione per il musicista che intende aprire le proprie orecchie con pronta ricettività, qui e adesso.

---

*Ib.*, vol. VII, pag. 334 e vol. VIII, pag. 244.

## Schillebeeckx: «filtro del linguaggio» e «angoli prospettici»

Nel quadro dell'ermeneutica applicata alla teologia, Edward Schillebeeckx affronta in modo singolarmente chiaro e diretto alcune delle principali problematiche legate al linguaggio. In *Verso un impiego cattolico dell'ermeneutica* (1967) e successivamente in *Gesù. La storia di un vivente* (1976) dice che «l'uomo moderno si è reso conto non solo di guardare la realtà attraverso un 'filtro linguistico', ma anche che ogni [suo] contatto [...] con la realtà passa sempre per modelli congiunturali di pensiero e d'interpretazione» e in altre parole che «nessuno può isolarsi dal contesto vitale del proprio tempo [...] L'uomo interroga il passato secondo gli schemi del presente. Perciò ogni

periodo descrive la storia osservando lo *stesso* passato secondo angoli prospettici *differenti*».

L'uomo che filtra la realtà attraverso il proprio linguaggio e i molti «angoli prospettici» da cui la può osservare rimandano in musica alla scelta, sul piano morfologico e sintattico, di materiali acustici che si configurano come tramite fondamentale di conoscenza della realtà, una realtà che però risulta traslata nel linguaggio musicale e quindi “altra” rispetto alla realtà stessa. In tal senso, sarebbe più appropriato parlare di *ricomposizione* più che di *composizione*. Inoltre questa “conoscenza traslata” avviene secondo differenti angolature di osservazione, tante quante sono gli individui che osservano e che – prima *osservando* e poi *parlando* – acquisiscono una conoscenza storicamente condizionata e, aggiungiamo noi, condizionante. A epoche diverse corrispondono, detto altrimenti, osservazioni e parole diverse, ma questo è vero anche in una medesima epoca e addirittura in un medesimo contesto o per il medesimo autore, in quanto non ci saranno mai due *osservazioni* e due *parole* in tutto identiche, così come non ci saranno mai cloni (almeno così ci auguriamo in tempi di acceso dibattito in materia di bioetica) di un medesimo artista e di una medesima opera, al massimo solo copie.

Le sollecitazioni di Schillebeeckx escono, così proposte, dal puro ambito della teologia e trovano un importante terreno di confronto quando si affrontino le problematiche del linguaggio, compreso quello artistico e nella fattispecie musicale. Che la musica funzioni come una sorta di mondo parallelo rispetto alla realtà correntemente intesa, in altre parole come *imago mundi* che tuttavia mantiene la propria inconfondibile, anzi le proprie inconfondibili e persino autonome, specificità, e che questo avvenga attraverso un uso non dogmatizzato di più prospettive è un ottimo incoraggiamento per quanti fanno musica.

---

*Ib.*, vol. VII, pag. 369.

## **Kuhn: il «paradigma» e il suo spostamento**

Come avvengono le rivoluzioni? Thomas Kuhn (in *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, 1962) ha una sua risposta: «[Posto che la normalità produce consensi mentre la scoperta rivoluzionaria dissensi, quest'ultima] comincia con la presa di coscienza di una anomalia, ossia col riconoscimento che la natura ha in un certo senso violato le aspettative suscitate dal paradigma che regola [... la normalità]; continua poi con una esplorazione, più o meno estesa, dell'area dell'anomalia, e termina solo quando la teoria paradigmatica è stata riadattata in modo che ciò che appariva anomalo diventi ciò che ci si aspetta». In particolare, la fase due, secondo Kuhn, dà luogo a una «proliferazione di teorie» delle quali «la teoria vincente pone termine alla crisi e viene accettata come nuovo paradigma [da cui la locuzione “spostamento di paradigma”]: a questo punto la rivoluzione [...] è compiuta».

Tutta la Storia della Musica occidentale è un incessante «spostamento di paradigma», dove norma e normalità, *routine* e consenso registrano di quando in quando delle anomalie di cui alcune prevalgono sulle altre sortendo dei disassammenti di percorso che favoriscono l'acquisizione di un nuovo paradigma destinato a stabilizzarsi in un altro standard comportamentale. Che la norma non corrisponda alla massima espressione creativa non fa specie, mentre è più interessante notare che la sorpresa a) si presenta sotto forma di “intoppo” e b) scatena una rivalità di posizioni il cui successo – preciserà ancora Kuhn – c) consegue a capacità di tipo persuasivo più che strettamente razionali. Come dire: non è tanto il fatto che una teoria sia migliore di un'altra a decretarne il successo, quanto il *battage* promozionale e tutta l'impalcatura psicologica che se ne sa costruire intorno (da cui le critiche severe di un altro epistemologo, Imre Lakatos, che tacciò Kuhn di «irrazionalismo» e «psicologismo di massa»).

Sull'“intoppo” e la rivalità tra teorie, rilevo che i musicologi tendono a cristallizzare singoli momenti che, nella dinamica del processo storico, in realtà sono parte integrante di un flusso di cui si è deciso di estrarre alcuni archetipi anziché altri. Questa semplificazione, questo irrigidimento di isolate *tranche* temporali prese quali esempi, anzi modelli, di riferimento, finiscono per far passare inosservati o quanto meno poco osservabili i momenti instabili propri di ogni transizione, momenti che sotto il profilo creativo sono per definizione i più curiosi e stimolanti. Certo non sono momenti rassicuranti e la loro valutazione alla luce del paradigma precedente non può che lasciare perplessi e interrogativi, ma l'“intoppo” foriero di polemiche è una delle molle fondamentali dell'intelligenza creativa, come dimostra l'intera Storia della Musica occidentale dall'avvento della polifonia all'Ars Nova al contrappunto fiammingo, la Riforma, il Concilio tridentino, l'avvento del melodramma, il Barocco, la liquidazione dello stesso ad opera del Rococò e quindi del Classicismo, e poi il Romanticismo, la crisi tra Otto e Novecento, le Avanguardie storiche del primo Novecento e quindi Darmstadt con la *Neue Musik*, l'alea, il gestualismo, i movimenti “neo”, l'ecllettismo, le contaminazioni del postmoderno...

Sulla persuasività connessa alla teoria vincente (o alle teorie vincenti, nel caso non si escludesse un più democratico pluralismo di situazioni), si può attivare il *link* immediato con l'efficacia che attiene alle qualità retoriche – o, se si preferisce, “poietiche” – tipiche di ogni espressione artistica e che anzi ne rappresentano la porta comunicativa verso l'esterno. Quest'ultimo punto è di estrema rilevanza: la «rivoluzione», che coincide con lo «spostamento di paradigma», non è pilotata principalmente da astratte idealità, sebbene queste possano essere una delle variabili, ma da motivazioni e conflitti di natura molteplice. La “retorica” musicale, tanto più quella che ci è cronologicamente vicina, nell'ottica di Kuhn non “vince” per via di una maggiore infallibilità in senso popperiano, ma per astuzia e pratica intelligenza, tutte qualità che hanno poco a che fare con un ideale di teorica perfezione (seppure intesa come meta irraggiungibile a cui tuttavia puntare) e molto invece con una più mirata applicazione, localmente efficace e abile nel rappresentare una specifica situazione. Tradotto in musica, non si tratta di progettare esperienze compositive e/o performative sufficientemente neutre e asettiche da poter essere esportate e funzionare ovunque (alla stregua di catene alberghiere o Mc Donalds), ma al contrario di valorizzare singole realtà sociali e culturali, circoscritte e altamente connotate, senza estiparle dal loro *humus* vitale e anzi considerandolo come un bene prezioso da salvaguardare rispetto a una concezione massificata del suono e della musica, quella stessa che spaccia per progresso la qualità scadente degli “mp3” e per realistico, a noi che abbiamo due orecchie, il *dolby surround* a cinque canali.

*Ib.*, vol. VII, pag. 456.

## **Feyerabend: anarchismo metodologico e «conquista dell'abbondanza»**

Da Karl Popper a Thomas Kuhn, a Imre Lakatos e Paul Feyerabend, la “filosofia della scienza” – altrimenti detta “epistemologia” – fin dall'inizio ha rivisitato radicalmente il problema della conoscenza considerandolo come l'inevitabile punto di partenza per ogni possibile indagine umana, inclusa quella scientifica. E' però soltanto con Feyerabend (cui corrisponde, sulla East Coast degli Stati Uniti, la posizione per alcuni versi analoga di Nelson Goodman) che arte e creatività entrano a pieno titolo nel dibattito epistemologico e vengono reinterpretate in questa luce. Muovendo anche lui dagli attacchi popperiani verso il dogmatismo che caratterizza il positivismo logico invalso nei primi decenni del Novecento, li supera in breve senza false riverenze e diventa uno dei più accesi sostenitori della «varietà d'opinione» e di una «visione umanistica» che incoraggi democraticamente le minoranze e consideri quali «requisiti del progresso scientifico [e artistico...] la flessibilità e una certa trascuratezza nelle questioni semantiche» (si veda il *best seller* tradotto in una ventina di lingue *Contro il metodo* [1975]).

Su quest'ultimo aspetto della «trascuratezza nelle questioni semantiche» si può stabilire un *link* significativo al mondo della musica. Non che la semantica risulti per questo secondaria; anzi proprio perché il trascurarla induce il «progresso» è decisiva e altamente determinante in ogni percorso creativo e in particolare in quello musicale. In *Conquista dell'abbondanza* (uscito postumo nel 1999) così esordisce Feyerabend: «Il mondo in cui abitiamo è abbondante al di là della nostra più audace immaginazione. Vi sono alberi, sogni, tramonti; temporali, ombre, fiumi; guerre, punture di zanzara, relazioni amorose ci vivono persone, Dei, intere galassie. L'azione umana è diversa da individuo a individuo e da occasione a occasione». Qui ciò che è «al di là della nostra più audace immaginazione», inteso come capacità sorprendentemente creativa che coniuga senza pudori semantici guerre e punture di zanzara, è il passaporto per ogni esplorazione artistica, una esplorazione per sua natura “abbondante”, recidiva alle molteplici coercizioni del sistema cui l'artista si oppone con il suo grido esemplare e irrinunciabile alla libertà.

La semantica musicale, quella stessa che Igor Stravinskij nega dopo aver prodotto il *Sacre* o l'*Histoire* all'interno di essa, si fa problema dei problemi della gnoseologia in musica. La musica significa o non significa? E' possibile il rimando espressivo al di fuori della musica stessa o qualunque valenza espressiva deve rimanere contenuta nel linguaggio musicale e solo in quello? In un'ottica postmoderna queste domande fanno sorridere e ancor più nell'ottica dell'anarchismo metodologico di Feyerabend mirato alla difesa di ogni possibile «conquista dell'abbondanza» all'interno di un mondo di Dei e zanzare che da più parti si vorrebbe vedere inscatolato.

Dunque per quanto riguarda il musicista il “problema dei problemi” e l'importante «trascuratezza nelle questioni semantiche» potrebbero essere così sintetizzati: posto che, in musica almeno, non è appropriato parlare né di progresso né di evoluzione bensì di cambiamento o «spostamento di paradigma» (e qui riprendo una locuzione di Kuhn peraltro condivisa da Feyerabend), il linguaggio musicale *muove da e approda a* valori semantici imprescindibili anche per chi ne vorrebbe negare l'esistenza o al limite l'efficacia sul piano estetico; ed è proprio nella libera associazione di questi valori imprescindibili «al di là della nostra più audace immaginazione» che chi fa

musica trova *campo* e, anzi, *scampo* nei confronti della omologazione incalzante del non-artista; questo «al di là» è l'«abbondanza» a cui non dobbiamo umanamente sottrarci, aprendo le orecchie ad ogni suono che abiti lo spazio e imparando a usarlo senza falsi patemi semantici. Come dice ancora Feyerabend in *Conquista dell'abbondanza*: «[...] i poeti, i pittori e i musicisti apprezzano le parole ambigue, i progetti perturbanti, i movimenti privi di senso, tutti gli strumenti necessari per dissolvere la natura degli scienziati, in apparenza tanto rigida e oggettiva, e per rimpiazzarla con utili e cangianti *apparenze* o *artefatti*, dandoci in tal modo una sensazione delle potenze enormi e largamente imperscrutabili che ci circondano». E il musicista ha in tal senso un universo, o meglio un *multiverso*, di suoni che lo possono “perturbare” solo che lui voglia e sappia scoprirli *nella* e *al di là della* loro riconosciuta accezione semantica.

---

*Ib.*, vol. VII, pag. 479 e segg., cui si aggiunge: Paul Feyerabend, *Conquest of abundance*, ed. post. Chicago 1999, pag. 3 e segg.

## Quine e Rorty: «olismo» e post-Musica

Ogni fenomeno va contestualizzato. Questo in estrema sintesi afferma l'«olismo» di Willard Van Orman Quine, da *Two Dogmas of Empiricism* (1951) a *Word and Objects* (1960, tr. it. *Parola e oggetto*) fino alle pubblicazioni più recenti. «E' nei termini del comportamento esterno che noi specifichiamo quello che vogliamo venga spiegato» (da cui il “comportamentismo” o “behaviorismo” di Quine) e il comportamento, si sa, trae senso non dalle *pure* regole grammaticali, ma dall'*impuro* contesto in cui queste si trovano a operare. Le regole, detto altrimenti, per quanto aperte e flessibili, conservano una certa qual rigidezza che le occasioni contestuali della “vita”, ogni volta in modo differenziato, puntualmente contraddicono o piuttosto espungano.

E qui interviene la «post-Filosofia» di Richard Rorty che, in *La filosofia e lo specchio della natura* (1979), si batte contro, come dice Franco Restaino, «un tipo di filosofia che si isola sempre di più, che diviene sempre più ‘accademica’, che sfugge dall'affrontare i “problemi degli uomini” [quest'ultima espressione è di John Dewey]». Ma forse dire «si batte contro» non è esatto. Rorty infatti promuove l'«abbandono», il «lasciar da parte» ovvero «riconoscere l'esaurimento» di una tradizione di pensiero «fondazionalista» – come egli la chiama per la pretesa di «esibire i fondamenti della conoscenza» – a favore invece di una modalità di pensiero più «edificante» e «terapeutica», più incline al dialogo e alla «conversazione» che alla ricerca sistematica di dati certi e incontrovertibili. Non a caso i suoi principali filosofi di riferimento, coloro che hanno spalancato le porte alla «post-Filosofia», sono Heidegger, Wittgenstein e Dewey.

Venendo al *comportamento* della musica e del musicista, alle sue capacità “terapeutiche” di *dialogo* e *conversazione*, in breve alla sua *umanità* espressa nell'ambito del consesso sociale umano, minoranze incluse, l'«olismo» di Quine e la «post-Filosofia» antiaccademica di Rorty sollecitano posizioni di grande rigore etico e, contemporaneamente, di massima apertura e conseguente attenzione per i più disparati contesti sociali, attori primi nell'attribuzione di significati (il plurale è d'obbligo) all'opera artistica. Mentre nella tradizione accademica l'opera d'arte, almeno se confrontata con alcune delle più radicali istanze odierne, rischia ogni momento di apparire come un oggetto propriamente estraneo, una sorta di «soprammobile» (per riprendere un'immagine prospettata da Ananda Coomaraswamy) catapultato in un contesto che lo emargina, la proposta diviene: *reintegrare l'opera nel contesto di sua appartenenza e, in ogni caso, non privarla dell'ossigeno della vita, del respiro indispensabile che le permette di «conversare» con il suo ambiente*. E, come l'opera, così a maggior ragione il musicista che la concepisce non dovrebbe astrarsi nell'atto di plasmare i suoi capolavori di verità, icone splendide e senza il calore della vita, bensì partecipare, interagire, rendersi malleabile e disposto ad ascoltare, a dialogare, se il caso a tacere per ascoltare meglio.

Esempi di tutto questo si possono trovare ad ogni angolo della storia della musica in Occidente, per limitarsi ad essa, anche se è soltanto nel Novecento che l'“olismo postmusicale” diventa un'urgenza non più differibile. Le punte metafisiche raggiunte, da un lato, in alcune forme di Neoclassicismo (in particolare Stravinskij e Hindemith) e, dall'altro, nel Serialismo siglato dalla Seconda Scuola di Vienna (Schoenberg, Berg, Webern), fino all'“integralismo” darmstadtiano (almeno negli aspetti che oggi sono ufficialmente storicizzati e che però non sono gli unici) non lasciavano scampo a una progressiva detronizzazione dal panorama sociale della Musica tradizionalmente intesa. Compositori come l'italiano Aldo Clementi già negli anni '60 denunciavano a più riprese la “morte della Musica” e, con un atteggiamento certo diverso e più divertito, anche l'americano John Cage, che dilatava a tal punto i confini dell'universo musicale da potervi includere senza eccezioni ogni possibile suono e non-suono. Né l'uno né l'altro, tuttavia, smettevano né a quanto ci risulta pensavano di smettere di “scrivere” e “fare musica” e il

loro monito era tutto fuorché un grido disperato o apocalittico. Quello che è rimasto, per dirla con Rorty, è il loro pensiero «edificante» e «terapeutico» che, passando per una derridiana «decostruzione», invoca soluzioni altre, la cui applicazione ha un chiaro intento: quello di non farci sentire troppo divini ma “soltanto” e “semplicemente”, se mai sia semplice, umani.

---

*Ib.*, vol. VII, pagg. 627, 639 e segg.

## **Rosenzweig: «metodo del parlare» e «dialogo vero»**

Da un lato il «metodo del pensare», dall'altro quello «del parlare». Franz Rosenzweig in *La stella della redenzione* (1921) dice che «il pensiero è senza tempo, vuole esserlo, vuole porre mille collegamenti in un sol colpo [... mentre il] parlare è legato al tempo, si nutre di tempo [... donde] il senso di noia che per lo più generano i [falsi] dialoghi filosofici, anche la maggior parte dei dialoghi platonici. Nel dialogo vero qualcosa accade sul serio, *io non so prima che cosa l'altro mi dirà perché in realtà non so neppure che cosa dirò io*» (corsivo mio).

Parto da quest'ultima affermazione per affermare a mia volta la dialogicità del comporre. In due sensi: nel primo, «l'altro» di cui parla Rosenzweig è il materiale musicale con cui il compositore sceglie di interfacciarsi (o in ogni caso si trova a farlo), includendo in questa accezione di “materiale” anche le impurità acustiche e semantiche lasciate dal contesto di estrazione; nel secondo senso, «l'altro» è colui che fruisce del prodotto “finale”, che però è tale solo transitoriamente e senza alcuna definitiva staticità. Il soggetto che in entrambi i casi dialoga con «l'altro» è beninteso il compositore o, in una valenza più ampia, il musicista.

Operare su un materiale musicale vuol dire, in questa ottica, “lasciarlo parlare”, ascoltarlo, dividerne la possibilità dialogica, non imporgli un pensiero preconstituito di cui si conoscono in anticipo gli assunti e le logiche-necessarie-inevitabili conclusioni, per quanto virtualmente molteplici e insieme limitate nel numero, soprattutto “obbedienti”. Allo stesso modo, agire verso chi fruirà del prodotto non significa postulare la passività del fruitore inteso come capolinea del percorso: a quella “fermata di autobus” si può parlare, dialogare, confrontarsi, farlo camminando e andando avanti o comunque spostandosi. In altri termini, il prodotto d'arte stesso è vivo, si muove, si interfaccia, riceve e contraccambia *input*, modifica e si modifica, non è un punto fermo ma un passaggio. In una parola: dialoga. Nel dialogo rimane aperto, mai apodittico e definitivo, la sua natura – direbbe Rosenzweig – è «grammaticale», non metafisica-astratta-logica-atemporale. E nel tempo si articola e diviene, tanto più se, come accade alla musica, è proprio il tempo ad essere la *texture* primaria delle sue forme di espressione.

---

*Ib.*, vol. VIII, pagg. 12, 13.

## **Benjamin: il primato simbolico della parola e il valore insostituibile dell'«aura»**

In *Il dramma barocco tedesco* (1928) Walter Benjamin conclude la prima fase speculativa con una analisi stringente dei concetti di “simbolo” e “allegoria”. Quanto al simbolo, sostiene che vada liberato dai suoi «legami empirici», rettificando così la «deformazione» romantica che vedeva in esso una semplice «relazione tra apparizione e essenza». Il simbolo è invece, sempre secondo Benjamin che in questo dichiara di seguire una linea di pensiero che va da Adamo (sic) a Platone e Leibniz, l'«autotrasparenza dell'idea» di cui la parola è il *medium* per eccellenza. In tal modo la comunicazione è un processo centripeto (verso l'idea originaria) e non centrifugo (verso l'esterno). Quanto all'allegoria, anche qui si tratta di baipassare l'interpretazione romantica che ne faceva un esempio negativo di artificio, per rivalutarne la capacità strumentale di «mettere in luce le antinomie, la precarietà, l'insignificanza a volte delle cose umane [... tale che con l'allegoria] la storia si è tangibilmente ridotta a palcoscenico».

E' evidente, in questa rilettura, che simbolo e allegoria si profilano entrambi come elementi portanti e decisivi per ogni poiesi rappresentativa. Nel caso specifico della musica il suono e la sua organizzazione si configurano quali prismi trasparenti dentro cui “guardare” e “vedere”, e tanto più sarà possibile vedere in modo chiaro tanto più sarà realizzata l'«autotrasparenza dell'idea». Non è la luce a proiettarsi e disperdersi al di fuori del prisma, ma il nostro sguardo a raccogliarla e a reindirizzarla all'interno del prisma stesso riconducendola all'idea originaria.

Così l'allegoria rimanda in musica a quelle forme di stilizzazione variamente caricaturale che si ritrovano nei movimenti “neo” e nei più tipici riferimenti alla danza, dove l'aspetto allegorico ha una valenza poetica altamente

significante.

Di qui al concetto di «aura», espresso da Benjamin nel successivo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), il passo non è lungo. «Aura» è «l'*hic et nunc*» dell'opera artistica che è andato perso dal momento in cui si sono affacciate le nuove tecniche di riproduzione e produzione artistica (esemplari quelle della fotografia e del cinema). L'«aura» o «*hic et nunc*» o «esistenza unica e irripetibile [dell'opera] nel luogo in cui si trova» si perde con l'affermarsi della preminenza del «valore espositivo» sul «valore culturale», dove «le opere trovano la loro sede naturale nei musei, nelle gallerie, nel mercato d'arte» e dunque sono esportabili ossia installabili in contesti diversi. Questa capacità, o volontà imposta, di adattamento da parte dell'opera d'arte corrisponde in musica ai punti che così vorremmo con nostre parole sintetizzare.

1) *Decontestualizzazione*. L'emarginazione del contesto che si accompagna allo *standard* performativo che attiene alle sale da concerto non è sostanzialmente dissimile da quello della riproduzione meccanica e asettica tipica del CD che ascoltiamo in una sala domestica; soltanto, nel primo caso fruiremo all'interno di una collettività più ampia e tuttavia perdendo nella maggior parte dei casi il *link* di origine con l'*hic et nunc* della'opera a vantaggio del «valore espositivo» con conseguente grave perdita dell'«aura».

2) *Installabilità*. Una medesima opera può così essere “installabile” con opportuni accorgimenti quasi dovunque, per quanto ciò possa risultare paradossale rispetto all'utilizzo insistito di luoghi deputati quali le sale da concerto o il salotto di casa; infatti è il principio della decontestualizzazione a prevalere, di pari passo a quello di una adattabilità talmente elastica da rasentare continuamente il non-senso e, comunque, da richiedere ogni volta nuove e riattate didascalie; è il rito dell'ascolto per l'ascolto che sovrasta ogni specificità mirata del “qui e adesso”; in questo senso una “installazione acustica” è profondamente diversa da una “sonorizzazione”, in quanto la prima ha natura transitoria ed esportabile (si configura cioè come oggetto esterno ospite), mentre la seconda tende a una integrazione organica, totale ed empatica.

3) *Riproducibilità del soprammobile*. L'«aura» che viene a mancare al prodotto musicale preso in se stesso, forte delle sue origini e del suo proprio contesto, viene rimpiazzata dallo *star system* rappresentato da una *elite* di *performer* e da tutta la messa in scena costruita intorno; questo è il nuovo contesto al quale si adegua integralmente, non senza ipocrisia, anche la più rigorosa delle prassi filologiche, in realtà assai poco filologica negli sbocchi dell'immagine e del mercato; il rischio è dunque quello potremmo definire della “riproducibilità del soprammobile”, senza aura perché esportabile in qualunque contesto, sradicato dalle sue origini, giustapponibile, inintegrabile se non in un sistema che tende all'autoreferenzialità.

---

*Ib.*, vol. VIII, pagg. 36, 43.

## **Arendt: il bello della metafora**

Il libro testamento di Hannah Arendt *La vita della mente* (uscito postumo nel 1978) considera la metafora come il tramite eletto tra il «pensiero» e il «mondo esterno». In altre parole, il dono della metafora è la porta di accesso di cui disponiamo per rapportarci con il mondo e “figurarlo” dentro di noi. Tutti, nessuno escluso, siamo in questo senso artisti. Tutti ricreiamo attraverso forme interiori, ovvero decodifichiamo attraverso metaforiche interpretazioni, ma chi professa l'arte e nella fattispecie la musica fa di ciò uno strumento potenziato e oltremodo flessibile per costruire con criteri di analogia figure e controfigure, metafore e metafore di metafore, come in una struttura ricorsiva senza ipotetica fine, un gioco di specchi che riflettono e si riflettono reciprocamente all'infinito... Si veda al riguardo la teorizzazione sulle strutture frattali di Benoit Mandelbrot o il grafico denominato «GPlot» in *Gödel, Escher e Bach* (1984) del fisico informatico Douglas Hofstadter.

Cosa significa tutto questo in musica? Che le capacità metaforiche, intese come adeguazione articolata e ridondante di significati acquisiti al di fuori della musica, sono un elemento vitale e altamente ossigenante per qualunque poiesi musicale. Come dire: l'“ispirazione”, la “grazia”, le “combinazioni psico-chimiche” etc. che rendono possibile l'azione compositiva vivono di metafore, che in greco sono “ciò che porta oltre”. Il musicista non si ferma a una prima superficiale decriptazione, va oltre la realtà sensibile e la importa come si importa un *file* del computer, “immergendolo” o “salvandolo come”, criptandolo però e decriptandolo più volte, in modo tutt'altro che rettilineo, condividendo una logica che a quanto sappiamo è incomparabilmente più complessa di quella binaria.

Attribuire forme musicali alle immagini acustiche, e non solo acustiche, della realtà circostante comporta per il

musicista un *metaforèin* incessante e imprevedibile, un convivere in uno stato che potrebbe essere altrimenti definito come “allucinatorio”, se non fosse che il termine viene subito caricato di componenti patologiche. E invece la metafora con il suo carattere creativo e visionario, fatto consapevole da una natura dichiaratamente traduttiva ed ermeneutica che non vuole ingannare ma al contrario rendere vicini e partecipi, potrebbe davvero essere letto (a sua volta metaforicamente) come il ponte di passaggio tra noi e l’altro.

---

*Ib.*, vol. VIII, pag. 123.

### **Bubner: *pòiesis* e *praxis***

Il riferimento è il testo neoaristotelico di Rüdiger Bubner *Azione, ragione e linguaggio* del 1976. Partendo dalla nota tripartizione del sapere umano prospettata da Aristotele – *theoria*, *praxis*, *pòiesis* – Bubner si sofferma sugli ultimi due termini sostenendo che la *praxis* «si concentra interamente sul compimento di sé, realizzando il proprio fine nell’atto [...] cosicché quando la prassi è conclusa non resta alcun oggetto prodotto». Al contrario la *pòiesis*, «orientata a prodotti oggettivi che essa fabbrica, cosicché alla fine del processo produttivo esistono cose nel mondo che sono originate dall’attività ma sussistono autonomamente rispetto ad essa».

A questo secondo ambito appartengono con ogni evidenza i prodotti artistici, quelli musicali inclusi, ma occorre a mio avviso sottolineare come né la *theoria* né la *praxis* possano essere facilmente estromesse dal processo creativo. Quando il maestro di Bubner, Hans Georg Gadamer, in *Verità e metodo* (1960) distingue il «sapere tecnico» dal «sapere fronetico», attribuendo al primo un carattere più «determinato e [...] rigido» e al secondo un carattere più «indeterminato e [...] flessibile, [...] costituzionalmente problematico», e Bubner gli fa eco ribadendo la centralità del concetto aristotelico del sapere pratico-morale proprio della *phrònesis*, i distinguo terminologici non riescono a mettere tra parentesi la complessità, per lo più contraddittoria, cui risponde ogni processo di creazione. Provare per credere.

Innanzitutto possono prodursi «cose nel mondo» che diventano, malgrado le finalità iniziali, “poietiche” per via di una *praxi interrupta*, e viceversa la poièsi potrebbe volgersi inaspettatamente in prassi per via di un «compimento», ovvero una “dissoluzione poietica”, che l’artista non aveva previsto né tanto meno cercato. In secondo luogo, per quanto possa essere razionalmente chiaro e delimitabile il concetto di un puro «sapere teorico», nella pratica artistica (che gli antichi Greci definivano *tèchne*) ciò non è mai di fatto realizzabile e quella sorta di “concrezione finale” che è il prodotto artistico non risulta di fatto separabile, per ora almeno, dall’umanità di uno o più soggetti che lo hanno prodotto né dalla loro dimensione etica, a qualunque grado essa si manifesti. Tant’è che la *tèchne* dei Greci, per quanto riguarda la musica, era sempre associata alla “dottrina degli *ethoi*”, secondo la quale a ciascuna “armonia” (o successione scalare di altezze) corrispondeva un’intenzione e un esito di ordine psico-etico che improntava l’una o l’altra delle scelte spendibili. In terzo luogo, per il musicista che apprende e/o ha appreso, quindi per tutti i musicisti, le astratte teorizzazioni finiscono di fatto per incidere profondamente molto più di quanto si crede normalmente, costituendo un bagaglio di “pregiudizi” che Gadamer voleva relegati alla sfera situazionale da cui però non sembra scorporabile la preparazione teorica di chi costituisce in prima persona quella situazione stessa. Infatti, come qualunque musicista può testimoniare estendendo l’assunto di Gadamer, gli schemi teorici si trasformano spesso in situazioni ora pragmatiche (non artistiche, secondo la distinzione di Bubner), ora poietiche (dunque artistiche), offrendo a loro volta spunti per successive teorizzazioni che proseguiranno un circolo non tanto ermeneutico quanto creativo-musicale.

---

*Ib.*, vol. VIII, pag. 315.

### **Apel: dalla sintassi alla semantica alla pragmatica**

Secondo Karl-Otto Apel, padre dell’«etica della comunicazione», nel corso del Novecento le filosofie analitiche del linguaggio hanno man mano spostato il loro asse di interesse dalla «relazione (sintattica) dei segni tra di loro» alla «relazione (semantica) tra i segni e gli stati di cose» alla «relazione (pragmatica) dei segni con il loro interprete» (*Trasformazione della filosofia*, 1973). I tre *step* di questa tesi, che in altri termini corrispondono alla stringa per cui «significare = [a] parlare = [b] interpretare = [c] comunicare socialmente» – sono confermati e ulteriormente sviluppati negli scritti seguenti di Apel, approdando a quella che egli definisce «pragmatica trascendentale» o «se-

miotica trascendentale» o, ancora, «ermeneutica trascendentale». L'obiettivo è in linea con il pensiero universalistico di Platone, anziché con quello contestualistico di Aristotele, ma la sua preoccupazione di trovare «un punto di incontro fra agire strategico [aristotelico] e agire morale [platonico]» è molto cresciuta nel tempo, tale da far acquisire alla teorizzazione di Apel i tratti di una stimolantissima sinestesi tra due concezioni opposte ed entrambe protagoniste dell'attuale dibattito culturale.

Nella Storia della Musica occidentale degli ultimi sessant'anni gli aspetti a) sintattici, b) semantici, c) pragmatici possono essere visti come altrettanti spostamenti di baricentro. Lo strutturalismo connotante i quindici anni successivi al secondo conflitto mondiale, cifra poi letteralmente capovolta nell'alea degli ultimi anni Cinquanta e primi Sessanta, ha ceduto il campo a interrogativi di ordine semantico dove il gioco sintattico veniva esteso senza veli a contenuti espressivi di natura extra-musicale, mai del tutto sopiti ma per così dire resi "inermi" e assoggettati a meccanismi di feroce sintassi musicale. A questo punto, con uno slittamento lento ma progressivo che sembra aver centrato in pieno il Muro di Berlino, si è registrato un sensibile incremento del valore pragmatico dell'opera d'arte (almeno in musica, perché nelle arti figurative si era avanti di qualche decennio), intendendo con Apel per "pragmatica" la «relazione [...] dei segni con il loro interprete» e ovviamente con il contesto di interpretazione, che è poi quello applicativo. Quindi: sostanziale superamento della dicotomia tra sintassi e semantica nella direzione di una pragmatica responsabile, oltre il puro "gioco" che anticipa – e certo deve anticipare ma non rappresentare *in toto* – il prodotto artistico finale.

In realtà accade che per il musicista lo stesso concetto di "sintagma", vale a dire l'unità minima dell'apparato sintattico, può tranquillamente appropriarsi di qualità semantiche, e persino pragmatiche, e ciò sia nel caso che il compositore voglia esserne consenziente o meno. L'esempio più eclatante è quello della musica su di un testo e/o sotto la "pressione", amabile finché si vuole, di un contributo drammaturgico. E' chiaro che, in tal senso, neppure la sintassi iperstrutturata di lavori come il bouleziano *Le marteau sans maître* (1954), per citare un archetipo tra gli archetipi, ha potuto ignorare gli aspetti testuali e le loro incidenze semantiche (oltre che fonematiche, ma questo sembra più vicino alle istanze dichiarate dallo strutturalismo). Lo stesso titolo non rinuncia a una natura semantica incline addirittura al descrittivismo. Non solo, ma dal punto di vista "pragmatico" il lavoro non nasceva certo per essere messo in un cassetto e la contestualità della sua prima rappresentazione non era un fatto certamente estraneo o ininfluenza rispetto alla sua gestazione.

Per la musica che non prevede interventi testuali e/o drammaturgici i rimandi semantici possono essere invece più o meno impliciti ma, anche se negati in modo più o meno reciso dal compositore, la fase "ermeneutica" che spetta da un lato all'interprete e dall'altro all'"interprete dell'interprete", cioè al fruitore inserito in un particolare contesto di fruizione, li (ri)costituirà in quanto chiavi di accesso senza necessaria pretesa di veridicità. Ed è un bene, perché non c'è astrazione sintattica, o più genericamente "formale", che possa sbarrare la strada a "illuminazioni semantiche" che comunicano senso oltre il gioco dei sintagmi preso in se stesso, così come non c'è senso contenuto nei segni che possa essere arginato dentro e solo dentro di essi senza aprire porte verso l'esterno, ali da permettere di filtrare prima nell'area semantica e poi in quella pragmatico-applicativa. Questo avviene fattualmente e non c'è teoresi che possa inibire nel profondo un simile processo che si configura come fisiologico.

Il percorso *sintassi-semantica-pragmatica*, traducibile anche in *parlare-interpretare-comunicare*, assume così il valore di un'apertura lineare che dal "gioco linguistico" porta ad una acquisizione di senso sempre maggiore. Le due "triadi" non vanno però intese gerarchicamente, vale a dire che funziona benissimo anche una loro lettura di tipo *modulare* e non solo *lineare*. L'esito che si considera conclusivo, ma che più esattamente non è mai concluso viste le infinite possibilità "ermeneutiche" cui approda di volta in volta un brano musicale, richiede tutti e tre gli *step*, con un peso variabile del loro interesse ma con una spiccata propensione, oggi almeno, soprattutto verso gli aspetti pragmatici. Questi, divenuti più che mai estensione vitale sia della sintassi sia della semantica, pena la decadenza del senso e della funzione dell'opera d'arte, si connotano in termini di applicatività a contesti sociali o, come direbbe Apel, contesti «intersoggettivi». E' in questo ambito pragmatico, ossia contestuale e applicativo, che l'artista e nella fattispecie il musicista si interroga sulle sue responsabilità chiedendosi come e con chi stia parlando (sintassi), interpretando (semantica), comunicando (pragmatica). Nell'architettare le interconnessioni tra i tre diversi livelli il "musicista che pensa" manifesta il suo grado di organica coerenza e capacità creativo-organizzativa, che infine è ciò che tiene in piedi qualunque *pastiche* postmoderno.

---

*Ib.*, vol. VIII, pagg. 337, 341.

## Goodman: i sintomi dell'estetico

Le sollecitazioni offerte dal filosofo analista americano Nelson Goodman, particolarmente in *I linguaggi dell'Arte* (1968) e *Vedere e costruire il mondo* (1978), sono sul versante estetico moltissime. Ne sintetizzo qui alcune che si possono ricollegare significativamente al mondo della musica.

1) Arte e scienza hanno in comune «un carattere fondamentale cognitivo». La loro parentela è stretta e non esiste una chiara linea di demarcazione tra esperienza estetica ed esperienza scientifica, tanto più se ci si illude di trovarla nella «dispotica dicotomia tra 'emotivo' e 'cognitivo'» oppure nel grado di «piacere» o di «soddisfazione» o, ancora, di «disinteresse». No – dice Goodman –, emozione, piacere, soddisfazione, disinteresse si possono rintracciare tanto nell'arte quanto nella scienza e non rappresentano neppure aspetti determinanti. Tutto ciò che si può fare è individuare una sintomatologia (dove peraltro ciascun sintomo non è né necessario né sufficiente) che tenda nella direzione della esperienza estetica. Così in musica non sarà il quoziente di emozione, piacere, soddisfazione, disinteresse e anche di ludicità (l'arte non è mai puro gioco!) a inferire sulle sue reali qualità estetiche, mentre i sintomi più fidabili saranno essenzialmente di quattro tipi.

2) Ecco in breve, secondo Goodman, i sintomi estetici: a) «densità sintattica», b) «densità semantica», c) «saturazione sintattica», d) «esemplificazionalità». La duplice densità espressa dai primi due sintomi corrisponde in musica a una puntuale organizzazione degli elementi grammaticali interni (a) senza che questi si trovino sganciati da componenti semantiche esterne (b), come dire che ogni articolazione di altezze-durate-intensità-timbri deve garantire una densità abbastanza alta e in ogni caso calibrata, mentre i rimandi a una espressività esterna (dal livello minimo ed elementare dell'onomatopea fino agli strati simbolici più criptici e sottili) tendono a evadere dal puro gioco linguistico e dal rischio implicito di non-senso. Alle due densità, sintattica e semantica, si aggiunge il sintomo di saturazione della prima, che per il musicista significa superamento del meccanismo, dello schema, in fondo del “gioco” e delle regole a prospettive con cui costruire i suoi abbozzi e scartafacci (permutazioni di altezze, sequenze ritmiche e/o timbriche, moduli formali, polarizzazioni di campi armonici, combinazioni stocastiche... e tutto l'arsenale di procedure tecnico-compositive di cui dispone). Quarto sintomo il carattere esemplificativo ovvero rappresentativo, performativo, con il quale l'arte si mostra, la musica viene eseguita manifestando sensibilmente i suoi lati sintattici (a) dello scartafaccio e c) della partitura) e semantico (b). Infine, rapportando più intimamente alla musica, si potrebbe parlare di quattro sintomi, di cui due sintattico, uno semantico e uno performativo.

3) «Noi fabbrichiamo mondi, costruendone versioni con materiali come numeri, immagini, suoni o altri simboli [... e] su questo materiale noi esercitiamo la nostra libertà di dividere, combinare, accentuare, ordinare, eliminare, inserire e ingrandire, e anche di distorcere». Il «mondo» della musica si configura così come una sorta di laboratorio acustico dal quale non sono estranee altre realtà simboliche e nel quale operiamo come ingegneri del *cut and paste*, della giustapposizione come della combinazione, della paratassi e della sintassi.

<sup>1</sup> *Ib.*, vol. VIII, pagg. 461, 463, 469.

## Putnam: il «volto umano» del realismo

«Siamo noi che scomponiamo il mondo nei vari oggetti quando introduciamo i nostri schemi di descrizione» (*Ragione, verità e storia*, 1981). Hilary Putnam riprende, nella sua seconda fase speculativa, alcune tesi già espresse da Nelson Goodman e le porta a ulteriori conseguenze. Non solo l'uomo, e specificamente l'artista, fabbrica di continuo nuovi mondi, come più di vent'anni prima sosteneva Goodman, ma nel farlo ritaglia i contorni dei propri oggetti, li estrae non in quanto unitariamente preesistenti ma piuttosto li crea e definisce nell'atto stesso in cui li estrae.

Il riferimento ai suoni della musica, *objects musicaux* di valenza ancora più ampia di quella proposta da Pierre Schaeffer, siano essi estratti da uno strumento acustico o sintetico o “naturale” (penso agli oggetti della *musique concrète* ma anche e soprattutto a quelli del “paesaggio sonoro” di Raymond Murray Schafer), è pressoché immediato. Si potrebbe parafrasare l'affermazione di Putnam in questo modo: «Siamo noi che scomponiamo [e ricomponiamo] il mondo nei vari suoni quando introduciamo [ossia teorizziamo e applichiamo] i nostri schemi di descrizione [e rappresentazione]».

In altri termini, il singolo oggetto acustico non è altro che una *nostra* invenzione, non esiste cioè preconfezionato, siamo noi che lo “scontorniamo” e, dopo averlo decontestualizzato, lo recontestualizziamo con un duplice atto

creativo. Questa duplicità si connota per i suoi tratti umani e, insieme, “realisti” e per la capacità di riabilitare il primo momento creativo, quello dello “scontorno” dei materiali ovvero della loro selezione, al di là della dilagante stereotipia che considera importante solo il secondo momento, attivando così sin da subito una scelta decisiva e responsabile.

Riecheggiando Putnam, «qualsiasi scelta di uno schema concettuale presuppone valori [... e] anche la più banale e apparentemente più neutra delle asserzioni, ‘il gatto è sul tappeto’, rinvia al complesso contesto culturale, sociale, linguistico, nel quale viene pronunciata». Dunque una sfida per l’artista e la sua coscienza etica, che non si esaurisce nella seconda fase (quella sintattica) della creazione, ma coinvolge anche gli «schemi concettuali» e le opzioni morfologiche preventive con tanto di contesto di appartenenza.

---

*Ib.*, vol. VIII, pag. 499.

## **Gehlen: disadattamento, cultura, «ansia del nuovo»**

All’interno di quella miscela esplosiva di proromanticismo e neoevoluzionismo che è l’antropologia sociale di Arnold Gehlen, si possono riscontrare alcuni aspetti a mio avviso illuminanti. Uno di questi, che emerge in *L’uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo* (1940, rev. 1950 e 1978), riguarda la differenza tra «connessione causale» e «connessione organica». Nel primo caso, tipico della condizione animale, si hanno reazioni automatiche e istintuali, nel secondo reazioni “intelligenti” e prospetticamente mirate, sicché l’uomo, dice Gehlen, non tanto «vive» ma «dirige la propria vita» e, dirigendola, la modifica *organicamente*, mentre il nesso *causa-effetto* si colloca a un livello più basso e primordiale.

Ed ecco il primo punto nodale: la condizione «organica», così tipicamente umana, deriva secondo Gehlen dal congenito *disadattamento* dell’uomo nei confronti dell’ambiente in cui vive, o meglio «dirige la propria vita», tale che, se ogni specie animale ha un proprio *habitat* naturale a cui è preventivamente adattata, l’uomo non ne ha alcuno di particolare e, pena l’estinzione, deve recuperare lo svantaggio di partenza ricreando artificialmente un ambiente alternativo, cosa che può fare solo attraverso l’invenzione della *cultura* (ma si dovrebbe dire *le culture*, in quanto gli ambienti a cui l’uomo si adatta sono molti e diversi). In questo modo Gehlen sancisce l’umana equazione tra vita (o “possibilità vitale” in quanto sopravvivenza) e cultura e allo stesso tempo sembra riconoscere la molteplicità delle soluzioni praticabili.

L’analogia, da un lato, con i meccanismi musicali che funzionano in maniera *organica* e che solo a un livello superficiale possono interpretarsi secondo schemi causali e, dall’altro, con il “*disadattamento acustico*” a cui l’uomo riesce a sfuggire solo grazie all’*escamotage* della musica, è davvero stimolante. Non ci risulta che Gehlen ne parli espressamente superando, come si vedrà al terzo punto, lo stadio del prelinguismo, ma il rimando per il “musicista che pensa” è alquanto immediato. Dunque: *la musica*, o piuttosto *le musiche*, in qualunque epoca e a qualunque latitudine, sono una necessità fisiologica dell’uomo, non nascono dal concatenamento di reazioni istintuali, ma dai diversi artifici culturali che si concretano nell’organizzazione di materiali acustici adattati a un preciso ambiente. Qui abbiamo due vettori direttivi. Il primo va dal grande “bacino” dei suoni disponibili fino al compositore che li “adatta”; il secondo, viceversa, torna dal compositore al “bacino”, che altro non è se non il contesto per cui l’adattamento è stato pensato.

Secondo punto nodale è il riferimento esplicito al mondo della musica, quando Gehlen dice che tra le attività prelinguistiche e paralinguistiche (e intende quelle che precedono il linguaggio parlato da lui ritenuto esemplare rispetto a quelli delle immagini e dei suoni) ci sono la «vita del suono», la «comunicazione fonetico-motoria con impressioni visive», i «gesti sonori»... Si tratta di attività che, unite al linguaggio articolato della parola, fungono da «esonero» e «risarcimento» alla precaria condizione umana, corroborate da almeno sei fattori che Gehlen così individua: 1) l’*abitudine*, definita come reiterazione di «schemi comportamentali fissi» che permettono di risparmiare energie per convogliarle a funzioni superiori; 2) l’*educazione*, che nelle fasi dello sviluppo del singolo uomo precede 3) l’*autodisciplina* e, unite insieme, danno luogo alla *moralità*; 4) l’«*azione pedagogica della società*» che con 5) le *istituzioni* tende a stigmatizzare degli «immobili culturali» – possibilmente non paraplegici... – mirati ad alleviare la nostra «vigilanza» e lo «stato di allarme cronico»; 6) la *tecnica*, che negli ultimi decenni ha assunto i tratti della *tecnologia*, strumento di straordinaria potenza che agevola – quando non intralcia – il nostro processo di ambientazione.

Anche in questo caso il musicista, sostituendo al linguaggio della parola quello dei suoni e attenuando le afferma-

zioni più reazionarie, potrà trovare notevoli affinità 1) con le abitudini e convenzioni formali adottate (e “adattate”) dalla musica; 2 e 3) con la formazione scolastica e l’autodisciplina che rappresentano, o dovrebbero rappresentare, il fondamento di una solida preparazione tecnica e di una corretta deontologia professionale; 4) con i condizionamenti e i riflessi sociali che, senza poter escludere 6) le istituzioni, costituiscono la porta di comunicazione verso l’esterno; 6) con i mezzi tecnologici, in particolare quelli informatici, da cui ormai nessun musicista può del tutto prescindere.

Terzo punto, tratto da *La secolarizzazione del progresso* (1967), è la concezione gehleniana del progresso che, sotto la vorticoso spinta dell’evoluzione tecnologica, è oggi diventato «routine che provoca il trasferimento di ansia del nuovo nel settore delle arti belle». E in effetti, aggiungiamo noi, questa «ansia del nuovo» si è manifestata maggiormente proprio in coincidenza dell’avvento delle nuove tecnologie, ponendo in evidenza quel travaglio creativo di cui si erano avuti i primi inequivocabili segnali con l’estetica del genio romantico, poi ulteriormente consolidati dall’idea di “creazione artistica” promossa dalle avanguardie figurative del primo Novecento (Paul Klee fu tra i primi a intrecciare i due concetti di arte e creatività). Dal “genio” alle “avanguardie”, non si è dato più scampo: l’artista e la novità divengono parenti stretti e non sembra più possibile realizzare un’opera artistica senza che questa sia nel contempo nuova e in qualche misura espressione di rottura.

Su quest’ultima affermazione si può tuttavia essere critici, per esempio spostando l’asse principale del discorso su aspetti che coinvolgono non tanto i tratti di originalità dell’opera artistica, che in fin dei conti non sono gli unici né per molti sono così importanti, quanto quelli di funzionalità ed efficienza sul piano culturale e sociale. Sottolineo: *culturale e sociale*. D’altra parte è lo stesso Gehlen a identificare azione, ossia “vita che sopravvive”, e cultura, e a ritenere che questa sia espressione della nostra capacità di adattamento in un contesto non individualistico bensì sociale. In molte epoche passate, specie prima dell’avvento dell’estetica, vale a dire fino ai primi del Settecento, la musica non aveva pretese di novità e originalità; invece doveva principalmente “calzare” alla situazione, essere pertinente e funzionale, e in questo si riconosceva il suo valore e la sua “bellezza”. L’arte aveva sempre un forte carattere applicativo e l’«ansia», se mai ci fosse, non aveva alcuna relazione con il “nuovo per il nuovo”.

E anche nel Novecento, dalla *musique d’ameublement* di Eric Satie alla musica concreta di Pierre Schaeffer alla *soundscape composition* di Barry Truax sulle orme dei “paesaggi sonori” di Raymond Murray Schafer, è possibile scorgere un indirizzo che non risulta essere ansioso di novità, ma piuttosto trova la novità non cercandola e senza smanie di protagonismo, facendone insomma benissimo a meno. I materiali acustici di cui si serve la musica concreta, ad esempio, sono tra i più antichi e attuali al tempo stesso. Il “paesaggio sonoro” può creare ansia solo se ci rende più consapevoli del deturpamento che infliggiamo alla natura e quindi a noi stessi, ma lavorare musicalmente sui suoi materiali non è nulla di così radicalmente nuovo rispetto a quanto già faceva l’uomo primitivo con il più rudimentale degli strumenti idiofoni o soffiando dentro una canna. Quanto a Satie, si tratta credo del caso più geniale di compositore del XX secolo che abbia saputo agire *culturalmente e socialmente* con il sorriso sulle labbra e ribaltando i luoghi comuni non urlando cose nuove ma, come accade appunto nella *musique d’ameublement*, scrivendo musica “da tappezzeria” che, per definizione del suo stesso autore, non doveva neppure essere ascoltata. Un Cage *ante litteram* che, in più, non chiedeva che si guardasse il pianista nell’atto di non suonare.

---

*Ib.*, vol. VIII, pag. 543 e segg.

## **Lyotard: «paralogia» e crisi delle grandi narrazioni**

Due testi esemplari di Jean-Francois Lyotard, *La condizione postmoderna* (1979) e *Il postmoderno spiegato ai bambini* (1986), aprono alle problematiche del postmodernismo. Tra queste, così come sintetizza lo stesso Lyotard, l’«abbandono del ‘determinismo’», il «prevalere dei ‘piccoli discorsi’» e la «legittimazione per ‘paralogia’».

Nell’ambito della poiesi artistica ciò significa che l’opera d’arte non è inquadrabile in un percorso necessario e a priori determinabile e che le grandi narrazioni con cui siamo soliti raccontare la storia dei capolavori sono, malgrado ogni tutte le pretese di scientificità, parziali e insoddisfacenti oltre che tendenziose; soprattutto non tengono conto del «consenso locale» (si veda anche Kuhn e Feyerabend). Di conseguenza, occorre rivalutare i «piccoli discorsi» e la «paralogia» che li caratterizza, ciò che in arte vuol dire il “frammento aniconico”, quotidiano e non, sganciato dalla magniloquenza variamente intimidatoria tipica dei «grandi discorsi», a favore invece di una sintassi di impronta associativa.

Parrebbe contraddittorio postulare l’esistenza di una sintassi di tal genere, dove la paratassi non soccombe in alcun

modo alla natura speculativa della sintassi tradizionalmente intesa e anzi rivendica un suo insostituibile primato. In musica tuttavia, per venire al nostro specifico, non si dà mai un fenomeno puramente sintattico e le procedure, quanto possano anche essere articolatissime sotto questo profilo, muovono sempre da associazioni – in particolare timbriche e semantiche – che preesistono e accompagnano ogni momento dell’elaborazione sintattica.

Ossia: ciò che Lyotard definisce «paralogia», cioè «la libera e anarchica invenzione, al di là di ogni paradigma o performatività vigente», si traduce in musica nell’accogliere una pluralistica realtà di suoni, incluso il loro connotante universo di azione, ben oltre il limite delle convenzioni vigenti, permettendo che il loro “pseudo-casuale” accostamento generi quasi automaticamente nuove prospettive di sintassi compositive e performative, da accogliere a loro volta come sblocco di una situazione di *impasse* sentita come insostenibile. E allora ben venga l’autoironia, quella terapeutica «vacanza del sé» verso la quale il nostro scientismo esteso a ogni angolo del sapere umano e all’arte stessa ha molto presunto e tuttora presume.

---

*Ib.*, vol. IX, pag. 32.

## **Spirito: la vita come arte e ricerca problematica**

«La caratteristica fondamentale della ‘nuova esperienza’ può essenzialmente ridursi alla problematicità». Questo affermava nel 1944 Ugo Spirito in *Finito e infinito* (1944), alludendo all’imprescindibile esigenza tipica dell’uomo contemporaneo di trovare «un più radicale punto di partenza, [...] una coscienza critica straordinariamente raffinata dai ripetuti insuccessi speculativi». Due altri suoi libri, di poco precedenti, recano titoli anche più espliciti e significativi: *La vita come ricerca* (1937) e *La vita come arte* (1941). In essi *vita*, *ricerca* e *arte* formano un trittico organico la cui principale connotazione è appunto la «nuova esperienza» della «problematicità».

«La prima esperienza è del finito e si lega immediatamente al nostro corpo che prende atto di ciò che lo circonda» (quanti musicisti dovrebbero imparare a prendere atto dei suoni che li circondano, prima ancora di mettersi a scrivere...). L’esperienza successiva – continua Spirito – è quella che ci relaziona elementarmente agli altri esseri umani e alle cose, realizzandosi così, in questo secondo stadio, null’altro che «la nostra vita vegetativa che ci accomuna agli animali» (anche qui non è male pensare che il musicista che «ha preso atto di ciò che lo circonda» non faccia nulla di tanto strano o complicato se poi si relaziona direttamente ai suoi simili senza inventarsi dei meriti che alla fin dei conti non sconfinano neppure dalla sfera animale...). Terza fase è quella del «senso comune [...] quando l’esperienza si allarga nella mediazione del pensiero [...] e all’inizio assume le fattezze di una] concezione empiristica [...] assolutamente] spontanea» (dove per il musicista si tratta di fermarsi e riflettere, valutando le conseguenze immediate degli *step* uno e due). Quarto, un senso di naturale stupore ci porta ai limiti dell’infinito, di quella regione “aperta” e progressivamente incomprensibile (così come per il musicista arriva sempre il momento in cui, dopo l’ascolto [consapevole o meno che sia stato], dopo una prima interrelazione con l’altro, dopo un bilancio iniziale dell’uno e dell’altra, le domande si spingono sempre più in là fino a generare il “travaglio creativo” vero e proprio). E’ dunque qui che interviene la fase problematica del pensiero, che per l’artista coincide con la ricerca creativa, in un crescendo di interrogazioni che dallo stupore incipiente conducono alle più diverse soluzioni realizzative, nelle quali volta a volta si concretizza l’«illimitata libertà» che contrassegna la vita, la ricerca, l’arte.

A questo riguardo, Spirito parla anche di «processo di catarsi che s’infrange nella delusione, ma che si rinnova continuamente nel rinnovarsi dell’ispirazione». Certo si tratta di andare oltre la superficie di termini che oggi possono suonare un po’ *demodé*, in particolare «delusione» e «ispirazione», per estrarne una sollecitazione di decisiva importanza: l’artista, e quindi il musicista, trova soluzioni che, partendo con varia consapevolezza dall’*humus* vitale che lo circonda, si configurano oggi più che mai come provvisorie, in qualche modo “deludenti” perché incapaci di soddisfare pienamente, ma che al tempo stesso sono per lui catartiche e liberatorie, stimolo indispensabile proprio perché non pienamente soddisfatto al fine di successive acquisizioni, in una sorta di “caccia” pascaliana senza fine il cui obiettivo non è tanto la “preda” quanto il cacciare stesso con le sue «infinite possibilità» e, dunque, la sua natura intrinsecamente problematica.

---

*Ib.*, vol. IX, pag. 341.